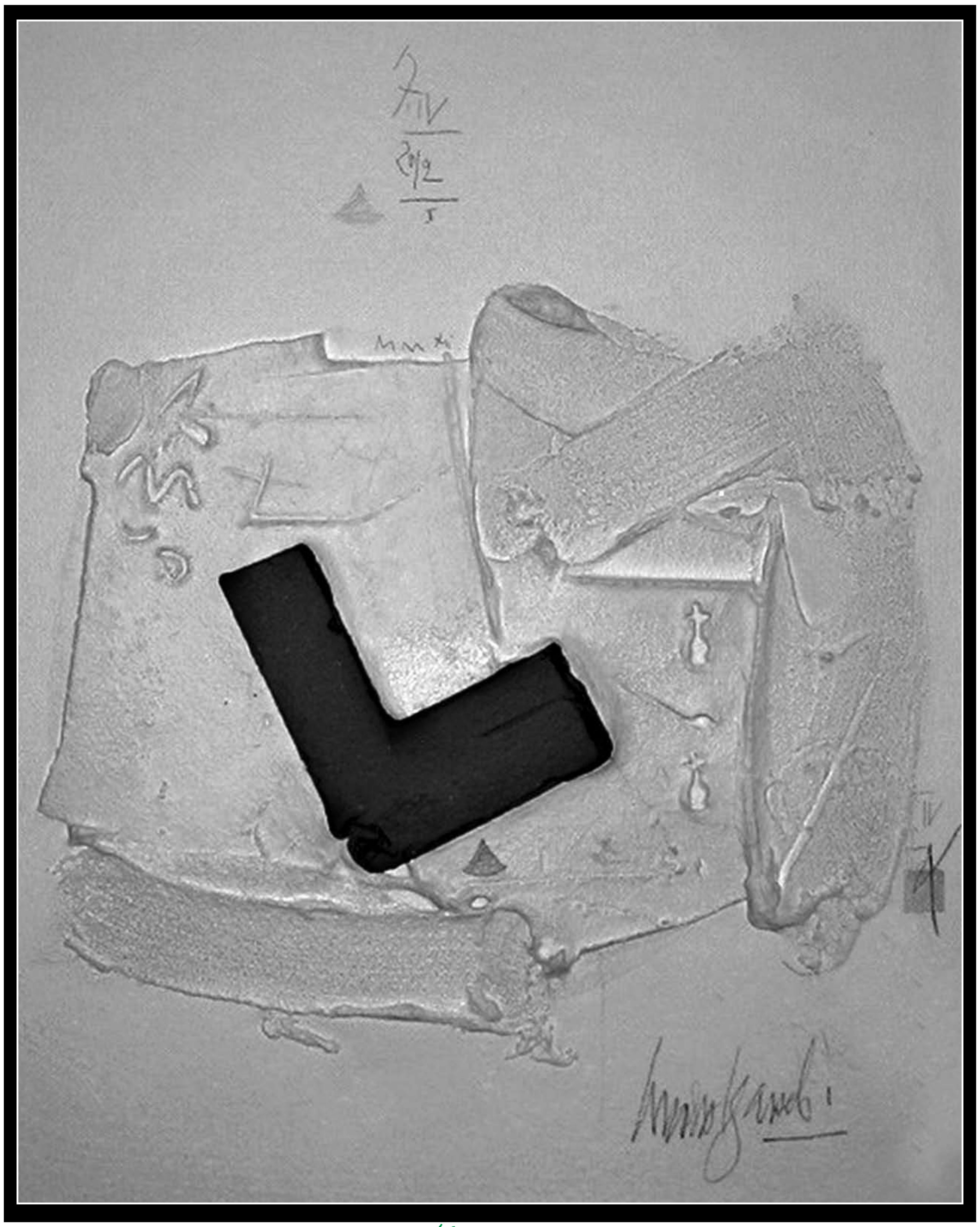
Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

Бр. 5 (17),
година I,
15 февруари
2019 г.,
12 стр.,
3 лв.

www.kweekly.bg



Прощаване със Стоян Цанев (1946 – 2019) -
на страница 5

Асимилацията на българските турци – спомен за травмите. Разговор със Зейнеп Зафер -
на страници 10-11

Инженерите, архитектите, Соркин - Павел Попов -
на страница 8

Мария Костакева за фестивала за нова музика *Now! Form per form* -
на страница 12

Грами 2019 - награди

Вокален джаз албум
The Window (Прозорецът) — Сесил Маклорин Салвант;
Импровизационно джаз соло
“Don’t Fence Me In” (Не ме ограничавай) - солист Джон Давърса;
Инструментален джаз албум
Emanon — Уейн Шортър квартет;
Голям джаз ансамбъл
American Dreamers: Voices of Hope, Music of Freedom (Американски мечтатели; Гласове на надеждата; Музика на свободата) – Джон Давърса-биг бенд, проект на DACA Artists;
Латино джаз
Back to the Sunset (Назад към залеза) — Дафнис Приетобиг бенд;
Музикален театър
The Band’s Visit (Посещението на бенда) — Етай Бенсън, Адам Кантор, Катрина Ленк и Ариел Стейшъл, солисти: Дийн Шеърноу и Дейвид Язбек, продуцент Дейвид Язбек – композитор и поет (оригинален бродуейски състав);
Звукозапис на класически албум
Шостакович – Симфонии 4 и 11 — Шон Мърфи и Ник Скуайър - тонрежисьори, Тим Мартин - мастеринг (Андрис Нелсонс и Бостънски симфоничен оркестър);
Продуцент на годината (класика)
Блантън Алспоф;
Оркестрово представяне
Шостакович - Симфонии № 4 и 11 – Андрис Нелсонс и Бостънски симфоничен оркестър;
Запис на опера
Мейсън Бейтс: Революцията на Стив Джобс - Майкъл Кристи, диригент; Саша Кук, Джесика Джоунс, Едуардс Паркс, Гарет Соренсън и Ву Вей (Оперен оркестър на Санта Фе);
Хорово изпълнение
Лансинг МакЛоски „Фанатични песнопения” — Доналд Нали, диригент;
Камерна музика/ Малък ансамбъл
Лори Андерсън: *Landfall* (Свлачище) — Лори Андерсън и квартет „Кронос”;
Инструментално соло – класика
Арън Джей Кърнис: Концерт за цигулка - Джеймс Енес; цигулка Людовик Морло, диригент (Симфоничен оркестър, Сиатъл);
Класически вокален солов албум
Песни на Орфей – Монтеверди, Качини и Ланди - Карим Сюлейман, Жанет Сорел, диригент, ансамбъл *Apollo’s Fire;*
Класически компендиум
Кенет Фукс: Концерт за пиано „Спиритуалист”; Поеми за живота; Glacier (Ледник); Rush (Бърз, натоварен) — ДжоАн Фалета, диригент; Тим Хандли, продуцент;
Съвременна класическа композиция
Концерт за цигулка – Арън Джей Кърнис, композитор (Джеймс Енес, цигулка, Людовик Морло, диригент и Симфоничен оркестър на Сиатъл), фирмата е *Наксос.*

К

Един човек - така се казва високотехнологичната интерактивна инсталация на **Венелин Шурелов,** която ще бъде монтирана на мястото на бившия мавзолей. Това е първият проект в рамките на програмата “Навън” на Столична община за временни художествени инсталации в градска среда.

Инсталацията представлява антропоморфна модулна стоманена конструкция с височина 12 метра, с двустранно разположени 56 броя LED екрани. Визуалното съдържание ще включва кадри от ежедневието на площад „Ал. Батенберг“ и данни за София. Изображенията, които ще се генерират от компютърен алгоритъм, ще са отражение на града в реално време.

К

Петък рано утрин

Звездите питат телевизия ли е БНТ 2?

Обществената телевизия си има омбудсман. На тази длъжност седи Иван Такев. Защо й е на телевизията телефонист, който да си придава важност, не е ясно. Ако Такев беше функциониращ омбудсман, щеше да зададе някои въпроси за предаването „Новото познание“ на БНТ 2, правено от фирмата на Стойчо Керев.

Втората неяснота е защо БНТ наема частна фирма да снима един човек на един стол – предаване, което върна телевизията в древното й минало?

Предаването е евтино и начинът, по който се снима, е далеч от „форматите“ на световни медии, които имитира. Най-трудното в такова предаване е да измислиш как да застане събеседникът на водещия. Трудното идва от погледа на медиумите Този тип телевизионни „учени“, рядко гледат в очите на събеседника. Най-често забиват поглед в една точка, сякаш четат посланията си от невидимо за вас, невежите зрители, аутокю, пратено им от отвъдното. В надписите, например, откриваме, че Керев е използвал даже „фарт“ в предаване, в което трудно могат да се преброят дори три движения на вариото, направени от един оператор. Предаването е евтино и като концепция. Дори в „Още от деня“, когато Емил Кошлуков кани Борислав Цеков или Николай Бареков, има повече мистика и човек си задава някои въпроси за смисъла на съществуването и произхода на човека. Между другото, и програмният директор на БНТ 1 Кошлуков не харесал това, че предаването върви по обществена медия. Рекъл го е във фейсбук профила си. Нямат стаи за заседания ли босовете в БНТ, че си общуват чрез фейсбук?

Защо бившата работеща в ТВ7 Надя Костова, сега програмен директор на БНТ 2, извика друг кадър на ТВ7 да прави псевдонаучно предаване по обществения канал? Може би защото, чрез тази външна продукция, БНТ отчита формално задължението си да има в програмата предавания, които екипи на телевизията не могат да правят.

Всъщност, Стойчо Керев си е на точното място – как да не използва ефира на обществената телевизия за конспиративни теории, след като шефът на същата тази телевизия вярва на конспиративни реклами и пие „златен корен“. Константин Каменаров е на път да стане единственият генерален директор, превърнал се в рекламно лице на билки у нас.

Зрители, захранвани с конспиративни теории, са идеалната таргет група за основните реклами, нахлули по обществената телевизия – на фирма за хазартни игри. И за основните политически послания на избирателите само след месеци...

Предаването на Керев дори не е актуално. Хората, които се представят за озарени свише, отдавна са в телевизионните канали. Изборният кодекс вкарва всеки от нас, решил да се кандидатира за президент или за депутат, в телевизионното студио. Така на Поли Златарева и Добрина Чешмеджиева ще им се налага в предизборните дни да водят разговори и с медиуми, които са направлявани от извънземен разум. Не можеш да спориш с извънземния разум, можеш само да му задаваш въпроси, а той да ти отговаря по факса. И въпреки всичко, тази телевизионна различност ни е нужна – поне някой в това общество да се усъмни, че ние сме най-умните...

Предаването на Стойчо Керев предизвика още един въпрос – защо ни е играта на имитиращи дейност съвети в БНТ? Една от големите битки през изминалите десетилетия беше за разпределянето на отговорностите и задълженията в управлението на обществените медии. Общественият съвет обаче си остава фиктивна структура, чиито членове смятат, че нямат никакви задължения. Като член на сегашния Обществен съвет на БНТ, Иван Стамболов написа мнението си на страниците на в-к „Сега“. Хубави са въпросите на съветник Стамболов, но би било по-добре да ги зададе на заседание на Обществения съвет; да попита защо от държавния бюджет се харчат пари за канал, по който се излъчва предаването на Стойчо Керев.

И тук е мястото на още един въпрос – какъв е смисълът от БНТ 2? Що за програма има това нещо? Според генералния директор на БНТ, това е културният профил на програмата. Но че в програмата се излъчват нискобюджетни записи на оперни спектакли, все още не я прави „културна“. Дори една от българските уеб телевизии, която стриймва само онлайн, има по-високо телевизионно качество от високобюджетна програма като БНТ 2.

Но на кого да зададем всички тези въпроси? Предлагам и тоя път да оставим СЕМ да си почива. Особено онзи негов член, която е бивша водеща на предаването „Звездите спят, ние не“ по Канал 2001.

Жана Попова

Ходене по буквите

Ирен Филипова. „Сънище“. Благоевград: Арс, 2018

Един образ от стихосбирката на Ирен Филипова: В града на моето детство/ мек е хлябът/ картофите обикновени като юмруче...
„Сънище“ е много приглушена книга. Има изящни находки... и свой нервен нрав. Пестеливостта на изказа води не рядко към обострени финали на стихотворенията. Към цвете. Цвете като юмруче, може би.

Рада Панчовска. „Космически елегии“. София: Сонм, 2018. Цена 6 лв.

Горчива поезия. И кисела. Рада Панчовска приема нещата такива, каквито са. Понятен ми е, и още как, този преход: смирението да преминава в отвращение, отвращението да се смирява. Залогът е и космически, и на краен квартал.
Бежанската вълна се насочва към друга планета. И въпреки всичко, изумлението на уморената и много наблюдателна Рада Панчовска не изчезва - то е живецът на нейните елегии. За тази книга тя получи наградата „Николай Кънчев“, първата й изобщо поетическа награда.

Ана Цанкова. „Археология на белезите“. София: Литературен кръг „Смисъл“, 2018. Цена 12 лв.

Решетки, клетка... - пряко или не, това се набива в съзнанието на читателя.
Лирическият Аз е силен, той се освобождава чрез писане, чрез точност на изразяването, чрез отказ от украшения. Пред нас е жена, която изпитва много гневна болка, но е изобретателна - и както Людмила Миндова омаломощава пречупените кръстове, като ги дорисува до прозорци, така и Ана Цанкова преобразува света, като до една стена поставя още три - и мисли вече за покрив...
Истина и работа, и концентрация, и усет за лично достойнство - това са белезите на нейната поезия.

Славе Гьоргьо Димоски. „Езиков триптих“. Превод от македонски Емилия Миразчиев. София: Scalino, 2018. Цена 10 лв.

Езиковият триптих на Димоски всъщност е серия от смътни фотографии, фиксиращи конкретни състояния на първичния бульон. В това число, бульон от базисни понятия. Кадър по кадър, бързото четене превръща небулозата във фантастичен филм. В него участват богове и герои. Адам и Ева, Каин, Александър... Човекът още го няма. Или ако съществува, той е смътна част от изглежда победена войска...
Поетът внимателно изследва попиляването на света. Ако перифразирам, съставките на света още са неопитни със своите полови органи. Но размножението и поражението вероятно съвпадат. Книгата, разбира се, стои в центъра на най-болезнената тема на съвременната македонска литература - езика. Яйцето на езика. Какво ще се излюпи, всеки читател си решава сам.

Адам Надащи. Каква ще е градината ми? Превод от унгарски Николай П.Бойков. София: издателство за поезия „ДА“, 2018. Цена 14 лв.

Надащи (1947) е езиковед, почетен професор в един от будапещенските университети. Превел е „Хамлет“ и „Божествена комедия“ на унгарски. Автор на осем стихосбирки. Безспорно много голям поет, разказвач на мигове. „Достатъчно бях в траур, сега съм лекомислен.“ „Но няма я, няма я радостта от бонбона, преди да отхапеш.“ Между тези два полюса са нанесени онези фини нюанси, заради които Естерхази нарича Надащи голям любовен поет. Такъв е - изискан, доста откровен, топъл, волнодумен. Надяваме се да го видим наесен в София.

М.Б.

Музика, изказваща мълчанието

Пловдив официално встъпи в ролята на европейска столица на културата за 2019 г. **Държавна опера – Пловдив** отбеляза това събитие със серия от три концерта с различна жанрова насоченост, наречена „Европа – континентът култура“. Първият беше симфоничен концерт, в който бяха включени **Симфония № 9 от Лудвиг ван Бетовен и кантатата „Оцелелият от Варшава“ на Арнолд Шьонберг.** Вместо да бъдат изпълнени последователно, пиесите бяха вплетени една в друга. Преди началото на широко познатия финал на Бетовеновия *magnum opus,* сцената притъмня и на фона на ужасяващи документални кадри на еврейския „поход към ешафода“, актьорът **Живко Джуранов** остро поднесе българския превод на текста от творбата на Шьонберг, преди тя да зазвучи.
Съвсем не искам да се представям за критика, който знае какво е точното темпо на *Adagio molto* при Бетовен или каква е правилната артикулация за първи цигулки. Ще отбележа само богатството от музикални детайли, които съвсем ясно и наглед вибрираха на сцената чрез **Оркестъра на ДО-Пловдив**. Чу се и очевидно планираният и детайлно проведен курс на **Диан Чобанов** към един по-суров и в този смисъл - интимно-човешки прочит и на двете произведения. Нямаше ги (наложилите се в последно време у нас) натруфеност и екзалтация, музиката радваше с естествените си форми на звучене. Към това интензивно смирение пред музикалната идея уверено се присъедини и **Хорът на ДО-Пловдив** с диригент **Драгомир Йосифов,** чиито певци не налагаха привичната агресивност, а вместо това предадоха фино и отчетливо емоционалната тоталност на музиката с всичките й противоречия. Не бива да пропускаме и суверенното участие на солистите **Станислава Момекова, Елена Чавдарова-Иса, Георги Султанов** и **Ивайло Джуров.**
Голяма част от написаните обаче статии за това събитие говориха за „провокация“, „предизвикателство към слушателя“. Слабото разбиране на журналистите на тази музикална сплав се прояви в сляпо цитиране на - сами по себе си - отлични програмни бележки. Всъщност, в Девета симфония беше инкрустирана епитафия на зададена вече в нея общочовешка драма – невъзможността да се изпита пълна радост.
Слетите произведения на Бетовен и Шьонберг бяха една заслужена плесница към всички канони, с които ни заливат училището, консерваторията и медиите - че музиката бива минорна и мажорна, тонална и атонална; и че изразява – подобно на езика – душевна емоционалност. Прегръдката между тези две музики, разделени от 120 години, показа колко наивно и неразграничимо е разбирането ни за утопия и дистопия и именно това сякаш изтри за миг тяхната принадлежност към времето им на написване. Защото Бетовен е толкова актуален днес, колкото Шьонберг е традиционен. Затова няма как да се говори за музикален шок. Миниатюрните и гъвкаво построени конструкти на „нововиенчанина“ се виеха като стъкълца от отминали скърби около грандиозно-тревожната монолитност на Девета симфония. Пролича си колко различно в естетиката си, но и колко еднакво в чистотата си на звучене е мисленето и на двамата композитори. И точно това ги обедини в цялото на концерта.
Парадоксално, но това донесе и на двете произведения още по-голяма отчетливост в посланията. След „Оцелелият от Варшава“, светлината в залата се върна и „животът продължи“. Но сега първото *Freude!* в гласовете на басите от финалното *presto* прозвуча смразяващо. И тук се сетих за едни думи на Албер Камю от „Чумата“: *Всяко бедствие започва и свършва с малко красноречие. В началото още не сме го загубили, а в края – отново го придобиваме. Само през време на нещастието хората свикват с истината, тоест, с мълчанието. Да почакаме!*
Пловдивската публика дочака българската премиера на написаната през 1947 г. творба на Шьонберг и тази дързост на ДО-Пловдив заслужава адмирации – заслужават адмирация и музикантите за прецизното и вдъхновено изпълнение. Това дойде и като доказателство, че слушателят не е безразличен и не изпитва страх от такива проекти, доказателство колко голяма нужда има публиката да се възпитава *редовно* чрез подобни музикални намигвания. Мисля си колко хубаво е, че този концерт се състоя, защото музиката, изпълнена тази вечер, изказа истината, тоест, мълчанието.

Петър Керкелов

Крешендо декрешендо

Разговор между поколения

Симфоничен оркестър на БНР, диригент Марк Кадин, солистка Маргарита Калчева (контрабас). В програмата: Георги Минчев – Симфоничен пролог (1980); Марин Големинов - Концерт за контрабас и струнен оркестър (1994); Родион Шчедрин – „Закачливи частушки“, концерт за оркестър (1963); Арам Хачатурян – „Гаяне“: Приспивна и Танц на девойките (1941); Георги Минчев - Симфонична сюита „Фаренхайт 451“ (1999). Зала „България, 1 февруари 2019 г.

За концерта по случай 80-годишния си рожден ден, както се разбра от рекламните анонси, композиторът Георги Минчев бе предложил програма, в която негови композиции да се съчетаят с творби на учителите му Големинов, Шчедрин и Хачатурян като израз на неговата почит и благодарност към тях. Интересна идея, която дава и възможност да се сравнят авторски почерци, да се чуе „разговорът“ между поколенията...
Започна със „Симфоничен пролог“ – невероятно ефектна пиеса на Минчев, която в продължение на повече от 10 минути не пуска слушателя, държи го в напрегнато очакване, изостря чувствителността му към енергията на тембровите комбинации, към брас-експлозиите и имплозиите на струнните в драматургичното развитие, към ритмичните „пробиви“ и бариерите пред тях, създадени от смяна на посоката в движението. „Прологът“ би дефинирал характера и динамиката на концерта още по-многостранно, ако прочитът на **Марк Кадин** бе показал порелефно, но и по-нюансирано граничния състояния във формата, които контрапунктират най-ефектните елементи в нейния строеж.
Контраст внесе Концертът за контрабас и струнен оркестър на Марин Големинов. Написал го е през 1994 за португалския контрабасист Адриано Агияр и за оркестър в Ешпиньо, ръководен от сина му, диригента Камен Големинов (1940-2014). Творбата е компендиум от стилови кодове на класика, а контрабасът има специфична солираща функция, която се изразява в артикулиране на различна в характера си речитативност, подчертана и коментирана от струнните в предимно диалогична форма между солиста и ансамбъла. Засега водачката на контрабасовата група на радиооркестъра **Маргарита Калчева** е единствената българска изпълнителка на творбата – тя е осъществила и българската й премиера през 1995 г. Струва ми се, че композицията би спечелила от малко по-осезаема целенасоченост в движението, особено в бавните епизоди, в които изкушението да се поетизира доведе до напускане на естествения темпоритъм на музиката.
Имаше го в концерта „Закачливи (Озорные) частушки“ на Родион Шчедрин, рядко за нашата концертна практика изпълнение (напоследък този автор присъства в България единствено с Кармен сюитата). Частушката прокарва линия в творчеството на големия руски композитор, която свързва и Първия му концерт за пиано, и операта „Не само любов“, и балета „Конче-вихрогонче“. „Закачливи частушки“ е бравурно, бляскаво оркестрово творение, свободни вариации върху няколко теми с характерен строфичен лаконизъм, но и задължителна асиметричност. Написано е изключително остроумно, с чувствителна изобретателност, с находчивост в третирането на оркестъра. Прозвуча с настроение, със забележителна инструментална свобода, с чувство за хумор. Бе спестен епилогът, който се изпълнява по желание, като „написан бис“, както пише композиторът в партитурата. С „Приспивна песен“ и „Танц на девойките“ из балета „Гаяне“ на Хачатурян започна втора част на концерта, свързана с балета. За да продължи със симфоничната сюита към композицията на Минчев „Фаренхайт 451“, която в четири части – „Бийти“, „Милдред“, „Клариса“ и „Монтаг“ - представя основните действащи лица от балета. Танцът живее в тази музика, наситена с впечатляващите оркестрови идеи на композитора, уплътнили драматургията на творбата – като глисандиращите кларинети (тук прозвучаха по-събрано) – сигнал за съществуващи книги, които трябва да се изгорят, брас-характеристиката на Бийти, ритмико-тембровото поп-обрисуване на бездуховната празна Милдред, контрастният портрет на Клариса в извисената лирика на високите струнни и различните музикални пластове, с тъмни и светли багри в четвъртата част – Монтаг, последователно предадени от диригент и оркестър с въздействащото финално стопяване на звука в тишината. Музиката на Георги Минчев има качеството да е зрима, да въвежда слушателя бързо, директно в своята образна система; в това отношение, както е писано неведнъж, той е изкусен, виртуозен медиатор. Това се открои и в своеобразния групов музикален портрет с учителите, който като че „разказа“ щастливия творчески път на композитора.

Екатерина Дочева



Виго Мортенсен и Махършала Али в кадър от *Зелена книга*

In memoriam

Трудни думи за Румен

Румен Бальозов (6 септември 1949 – 27 януари 2019) напусна този свят изненадващо. Сякаш отново се пошегува с нас. И сега го виждам – с неговата почти винаги присъстваща усмивка.
Беше парадоксално мислещ човек. Със специфично чувство за хумор, което непрекъснато ме връщаше към едни по-ранни години, когато нещата, които те впечатляват, нямат брой. Този хумор звънтеше и в музиката му – търсеше нестандартни жанрови модификации, обичаше да си играе с думите, със заглавията на пиесите си, обичаше да играе и с нотите. Правеше го безпроблемно и впечатляващо, сепващо на моменти; и, разбира се, запомнящо се. Правеше го с лекота, защото бе талантлив и грамотен композитор. И обичаше да споделя безкрайните си знания с колеги без никакво парадиране. Обичаше да попълва малките празнини в личния си „културен портфейл“, както и не толкова малките в главите на своите колеги.
Целият активен живот на Румен премина като виолончелист в Симфоничния оркестър на Националното радио. Никак не се блазнеше от „по-високи“ възможности. Той обичаше живата музика – не само да я създава като композитор, но и да помага в прочита като инструменталист.
Румен създаде много музика, а неговите заглавия ми напомняха винаги за французина Ерик Сати. Настройват те „несериозно“ още преди да чуеш музиката: „Натюрморт с клапи“ за дървени духови, „Рецитал за говорещ пианист“, „Орнитофония“ за сопран, бас и пиано, КонтрАрия (лично музикално „пререкание“ с арията на Кейдж, „Акупунктура“...”Малкият принц” е заглавието на една от оперите му. Не само Екзюпери, текстове на Мрожек и Борис Виан също го импулсираха за опера. Имаше изискан литературен вкус, а шегите му ни връщаха в детството... С тази своя дарба да те превърне в дете за минути, той беше твърде самотен. Самият той беше като едно порасnало не навреме и на място дете. Имаше по-различна чувствителност, която, въпреки неговата сърдечност и отзивчивост, го дърпаше от нас. Дърпаше го напред с качеството му да вижда живота по различен начин, да го дописва, да го украсява, да го обезпомоществява с бърза шеговитост. Типично Бальозова. Специфичният му хумор го приобщи задълго и към театъра. Хумор, омесен с тъга, гарниран със специфичната двусмислена усмивка на провиждащ мъдрец...
Извънредно трудно се пише прощално за неостаряващия Румен Бальозов. Няма да остареят и творенията му. Написаното е вечно.
Като паметта за него!

Е.Д.

От пръв поглед

Расизъм, музика, приятелство

„Зелена книга“ (Green Book), 2018, САЩ, 140 минути, режисьор Питър Фарели, продуценти: Джим Бърк, Брайн Хаяс Кари, Питър Фарели, Ник Валелонга, Чарлс Б. Веслър; сценарий: Ник Валелонга, Питър Фарели, Брайн Хаяс Къри; оператор Шон Портър, музика Крис Бауърс, в ролите: Виго Мортенсен, Махършала Али, Димитър Маринов, Линда Карделини и др. Награди и номинации: на публиката от Торонто, 3 „Златен глобус“, 5 номинации за „Оскар“, включително и за филм, награда на BAFTA за поддържаща мъжка роля на Махършала Али.

Втора поредна колонка пиша за филм срещу расизма, номиниран за „Оскар“. И базиран върху действителен случай от американския XX век.
Тони Валелонга, наричан Тони Лип (Виго Мортенсен), е италианец в Ню Йорк през 1962, охранител в престижен нощен клуб. Той е симпатичен, находчив и необуздан. С коремче. Бие без задръжки. Живее в Бронкс със съпругата си Долорес (Линда Карделини), двамата си сина и голямата фамилия, чиито стари членове говорят на италиански. На гардероба на бара свива свидна шапка на баровец, за да му я даде по-късно като трофей. Но остава без работа – затварят заведението за ремонт. Надпреварата в нагълтването на хотдоци е рисков доход. Тони Лип е расист – хвърля в кошчето стъклените чаши, употребени току-що от чернокожи в дома му. Не щеш ли, получава оферта да се яви на прослушване за шофьор при д-р Дон Шърли (Махършала Али). Оказва се, че той живее над „Карнеги хол“ в разкошен апартамент, не е лекар, а пианист, и е черен. И е виртуозен, елегантен и пунктуален. И свири единствено на роял Steinway. Камъче, свито от Тони, ще се окаже важен герой в историята. Цигарата не слиза от устата му, както и ругатните. Заминават за най-консервативните южни щати на турне на триото на Дон Шърли – с челиста Олег (Димитър Маринов) и басиста Джордж (Майк Хътън). Още при първата среща с музикантите Тони се прави на тарикат. Дон Шърли пие уиски - само Cutty Sark, и мечтае да свири Шопен или Бетовен, а не джаз. И се опитва да отстоява човешките си права. Но всъщност, двамата се придържат към пътеводителя за черни туристи „Зелена книга“, издаван от 1936 до 1966. Расизмът се вихри, въпреки че президент е демократът Джон Кенеди. Свидетели сме на разпри между Дон Шърли и Тони в колата, които са и смешни, и враждебни, и досадни. Постепенно се сближават. Тони пише писма на Долорес, които, благодарение на Дон Шърли, стават все по-експресивни. Преминават през какви ли не препятствия, дори ги арестуват и са освободени благодарение на връзките на Дон Шърли с Боби Кенеди. Както и да е, гледайте филма.
„Зелена книга“ е приятно road movie из Америка, където белият Тони трогателно се бори за достойнството на своя бос, а той става все по-отворен. Денем, нощем, в слънце, дъжд и сняг порят пътищата, дори пукат гума. Трябва да стигнат в Ню Йорк за Коледа. Колкото и антирасистки филми да сме гледали, този спечелва с виталност, макар пак да чуваме прочутите думи на Кенеди „Не питайте какво вашата страна може да направи за вас - попитайте какво вие можете да направите за вашата страна“. Няма как - това е неговото време.
Виго Монтерсен е обаятелен - за разлика от предишните си герои-злодеи, тук е изобретателен и забавен във всеки кадър. Неговият Тони е горделив и уязвим, неук и интелигентен, расист и човек. Неустоим! Махършала Али е съвсем различен от наркопласьора-възпитател Хуан в независимата драма „Лунна светлина“ на Бари Дженкинс, за която спечели “Оскар“ 2017 за поддържаща мъжка роля (има още за филм и адаптиран сценарий). Тук той е изящен, претенциозен темерут. Прекрасен! Но не е за пренебрегване изпълнението на Димитър Маринов в ролята на Олег - убедителен е и като руснак, и като челист. Както си мълчи през повечето време зад очилата и инструмента, тъкмо той, изпил на екс водка, произнася репликата-внушение на филма: „Да си гений не е достатъчно. Трябва да имаш смелостта да променяш човешките сърца“.
Колкото и да предизвиква смях, филмът драстично се различава от правеното досега от Питър и Боб Фарели. За първи път Питър Ферели е сам и екранизира реална история. Някои диалози са бъбриви и тавтологични, но това е пренебрежимо заради настроението на филма. А заради музиката бих го гледала отново.
„Зелена книга“ е един от най-симпатичните филми напоследък. И Димитър Маринов ще го представи лично на 23-ия София филм фест през март.

Геновева Димитрова



Лика Янко, *Автопортрет с четка*

Вътрешната лента никога не свършва

Надежда Тричкова. „Лентата е почти изснимана“. Пловдив: Жанет 45, 2018. Цена 10 лв.

Винаги съм обичал фотографията в поезията; този личен поглед, чрез който всеки вижда света. Онази, вътрешната фотография, която хем ни показва обективния свят, познат донякъде на всички ни, хем ни разкрива уникалното, онова, което се ражда във всеки един от нас. Разбира се, както обективният свят, така и тези вътрешни светове се променят. Много често едната промяна води към другата и обратното. Надежда Тричкова улавя тази динамика, заснемайки външното, показвайки вътрешното.
В снимката понякога има утешение, завръщане към определен момент, в който се чувстваме уютно. Всеки поглед към нея ни носи сигурност. Когато обаче се вгледаме по-внимателно и открием нещо друго, дребен детайл, тази сигурност рухва. Това е моментът на осъзнаване. Надежда Тричкова знае това, затова светът в стихотворенията й е жив, макар и заснет.
Освен образи обаче, съществуват и думите. В тази книга те се преплитат, за да пресъздадат вътрешната картография, свързваща несъвместимости: *в устата на града Неретва е езикът.* Реалните градове и градовете, които заживяват в нас по различен начин. В стихосбирката това са Лефкада, Мостар, София, Единбург, Андалусия, Созопол, Нара и Лондон. Градовете създават нови връзки с нас, които от своя страна пораждат нови усещания, спомени и носталгии. Създават жива фотография. Пулсът на мястото през личния пулс.
Надежда Тричкова казва за книгата си: „Това е книга за миналото и копнежа по живота, който предстои“. Какво ни носи миналото? Какво ни носи завръщането? Какво пазим в албумите? Спомени за бащата, детството, любовта на баба, но там са и другите членове на нашето семейство, онези не по родствена връзка, онези, с които се сродяваме по дух, които също ни белязват и стават част от нас. За Надежда това са Т.С. Елиът, Силвия Плат, Ърнест Хемингуей, Георги Господинов, Елин Рахнев и Георги Рупчев.
Надежда Тричкова доказва чрез поезията си и първата си стихосбирка, че обичта съществува във всичките й аспекти. А има ли обич и любов, лентата никога не свършва.

Радослав Чичев

На 10 февруари в Албърт хол се състоя 72-та церемония по връчването на наградите на **Британската академия за филмово и телевизионно изкуство (BAFTA)**.
За филм – **„Рома“** на Алфонсо Куарон;
За британски филм – **„Фаворитката“** на Йоргос Лантимос;
За дебют на британски режисьор, сценарист и продуцент – сценаристът-режисьор **Майкъл Пиърс** и продуцентът **Лорън Дарк** за **„Звяр“**;
За неанглоезичен филм – **„Рома“**;
За режисура – **Алфонсо Куарон**;
За операторско майсторство – **Алфонсо Куарон**;
За оригинален сценарий – **„Фаворитката“**;
За адаптиран сценарий – **„Черен в клана“** на Спайк Лий;
За главна мъжка роля – **Рами Малек** в „Бохемска рапсодия“ на Брайън Сингър;
За главна женска роля – **Оливия Колман** във „Фаворитката“;
За поддържаща мъжка роля – **Махършала Али** в „Зелена книга“ на Питър Фарели;
За поддържаща женска роля – **Рейчъл Вайс** във „Фаворитката“;
За изгряваща звезда – **Летиша Райт** в „Черната пантера“;
За оригинална музика – **„Роди се звезда“** на Брадли Купър;
За звук – **„Бохемска рапсодия“**;
За монтаж – **„Вице“** на Адам Маккей;
За дизайн – **„Фаворитката“**;
За костюми – **„Фаворитката“**;
За прически и грим – **„Фаворитката“**;
За визуални ефекти – **„Черната пантера“**.

К

Глас на осакатения живот

Александър Байтошев. „Чучело“. Жанет 45, 2018. Цена 12 лв.

„Чучело“ е третата стихосбирка на Александър Байтошев. От излезлите преди четири години „Кучета“, знаем Байтошев като поет, който говори с гласа на онези, които живеят без дом, с гласа на отритнатите. Без всякаква интроспективна метафорика (нея избягва и неговата поезия), това означава: с гласа на бездомните и изпадналите. В това той стои доста самотен в контекста на съвременната българска поезия.
С „Чучело“ поетът разгръща този глас в книга, която няма как да не бъде определена като тежка. Съпоставките с „Кучета“ изникват от само себе си. И то по такъв начин, че предпочитам да мисля не толкова за продължение и надграждане, а за двете книги като другари: за чучелото и кучето като другари. Черно куче, ела (2014) – Прегърни ме, черни братко, и остани с мен (2018).
Поезията понякога е търсене на език за онова, което е трудно да бъде казано. При Александър Байтошев тя се превръща в опит да бъде намерен глас на безгласните: на онези, които не просто са без глас, а на лишените от глас. Както веднъж каза по този повод Надежда Московска, в новата българска поезия глас в първо лице множествено число е по-скоро инцидент – което на свой ред е особено, когато си самотен.
На мястото на кучето в първите страници на „Чучело“ срещаме мулето – мирно понесло товара на тази тежка книга – самото то превърнато в чучело на труда. В своите интервюта Байтошев почти винаги споменава сред източниците за своето писане тежкия, смазващ физически труд и неговите изкривяващи – осакатяващи – ефекти. Друг източник – насилието, и то не като плод на случайна агресия, а като структурно вплетено в обстоятелствата, в които живеем.
Наистина: „Чучело“ е книга за осакатения живот. Покрай всичко толкова важно, което казва, тя ни кара да се замислим, че именно живото същество е такова, че може да бъде осакатено. Че осакатяването и живото са свързани почти през дефиниция. Други неща могат да бъдат развалени, повредени, разрушени. Само това, което е живо, може да претърпи осакатяване.
Проблемът за принудителния труд стои закован в стихотворението, с което започва втората част на книгата – Празните места в трудовия лагер – и с особена яснота в централното за нея кратко Камери с въздух. Самият труд е абстрактна категория и затова трябва да поставим акцент върху неговите обстоятелства, които занимават автора. Три от тях – жестоко сплавени – присъстват в цялата стихосбирка:

принудата - *Работи повече.*
насилието - *Важно е да удряш лицето си*
до изпъване на жилите на врата.
безизходицата - *Камери с въздух няма за всички.*

Трудовият лагер не е някъде там в миналото, а навсякъде днес. Необходимата скоба, която отварям, но оставям почти празна, маркира принудата, притискаща поетическия и изобщо словесния труд днес. Да го романтизираме като „творчество“, означава да не зачитаме травмите.
В „Чучело“ не ще намерим бунтарска поезия. Тонът често е тон на помирение: едно спокойно битуване, намерено в осакатения живот.
Ние, сакатите,/ подписваме всичко.
Или последното стихотворение преди изненадващата кода, с която Байтошев ни обещава една светла следваща стихосбирка – последното стихотворение на тази книга на лишението, просто озаглавено Без:
Жаждата отминава,/ после и гладът.
Помирението на чучелото обаче в никой случай не е примирение, нито пък оправдание на действителността. Понякога самото извеждане наяве на бездушните обстоятелства, самото им изговаряне е най-силният протест срещу тях. Тук Александър Байтошев е майстор. Без сантименталност, без викове. Напротив: обективното, предметно писане, което познаваме от „Кучета“, е тук. А тук то е и тихо писане, съвсем тихо. Така тихо, че самата тишина остава почти неусетена, както сподели Иво Рафаилов на представянето.

Останах сам./ Няколко предмета и прозорец./ Понякога и светлината липсва/ Очаквам някой да пристигне,/ да каже дума./ Само ще го слушам./ Наблюдавам/ предметите./ В тях е събрана цялата тишина.// Дървената врата зее,/ но оставам вътре.// Коленича пред един стол/ и се моля да проговори.

„Чучело“ е книга за провала. Не провалът в това или онова – а пълният провал, крайният провал. За безизходицата и самоубийството, за провалата в лудостта. Това я прави толкова по-важна във време, в което постоянно, повсеместно и от най-ранна възраст ни отправят безапелационната повеля да бъдем „успешни“. Провалът е недостоен (така ни внушават). Провалът е постижението на непълноценния човек, на чучелото.
И така, казва Байтошев:
...ще си изясним, че не винаги сме успявали/ да оцелеем и тогава може би е било най-хубаво,/ най-добре за всички.
Най-добре за всички останали е тези провалени хора да се махнат. За техния провал не е нужно, дори не бива да се говори, тъй като той в някакъв смисъл е заслужен. Но това, разбира се, е механизъм на отритване на вече изключените. Ние си затваряме очите за тези неща по хиляди причини. Една от тях: не е лесно да си признаем, че всички сме стопаджии на човешкия късмет – че благата, на които се е случило да се радваме, почти никога не ни се полагат по право, че заслугите, които си приписваме, почти никога не са толкова собствени.
Друга: страх ни е да признаем, че обстоятелствата, в които живеем, не просто правят невъзможно да се помогне на сакатите – това е очевидно, брутално очевидно. А че тези обстоятелства систематично произвеждат осакатен живот. И че ще продължават да го произвеждат.
Това не е обвинение. Обстоятелствата ни принуждават да търсим своите адаптивни стратегии. Това също не е оправдание, а гол факт.
В този смисъл осакатените и лишените от глас не са просто едно пренебрегнато малцинство в покрайнините. Ние сме част от тях. Или по-скоро: всички образуваме едно „ние“, вплетено в едни и същи насилнически обстоятелства.
Тъй като търси езика, с който това може да бъде изречено, тежката и трудна книга „Чучело“ е смела книга. Дано читателите имаме нейната смелост.

Огнян Касабов

Косъмче от четка

Силата на крехкостта

„Близката чужденка“, изложба на Лика Янко, куратори: Галина Декова, Красимир Илиев, Владия Михайлова. Галерия „Васка Емануилова“, 15 декември – 20 февруари 2019 г.

Изложбата на Лика Янко в галерия „Васка Емануилова“ е съвсем камерна. Двете малки зали за временни експозиции не позволяват повече. От това обаче изложбата е спечелила и то много. За първи път виждам работите на художничката в толкова подходящо с размерите и атмосферата си пространство. Уютно, интимно, по-близко до пространството на малкия селски параклис, отколкото до обичайната изложбена зала. Много подходящо за малките по формат, подобни на икони платна на Лика Янко. Затова си струва изложбата да бъде видяна както от тези, които не познават творчеството на художничката, така и от тези, които го познават добре и са виждали тези работи в други изложби.
Повечето от изложените произведения са от колекцията на Софийската градска художествена галерия. Те са част от дарението от над 80 картини, което художничката направи на СГХГ в края на живота си. В експозицията са включени и няколко работи от частни колекции. Въпреки камерния си характер, изложбата дава добра представа за творческото развитие на Лика Янко. Могат да се видят няколко от нейните ранни пейзажи. После емблематични работи като „Хора и богове“ от 1968 г. с грубоватата фактура на платното, което напомня олющена стена, с примитивните силуети на фигурите, с ярките цветове. И накрая „белите картини“ от 80-те и 90-те години, в които грубата фактура и ярките цветове са изчезнали. Върху бялото с въженца са очертани крайно стилизирани фигури-знаци.
Освен живописните платна, в изложбата могат да се видят и рисунки, както и няколко документа, които показват двойнственото отношение на комунистическата власт към художничката. Известно е, че на 6 януари 1967 г. тя открива първата си самостоятелна изложба в залата на СБХ на бул. „Руски 6“ (днес бул. „Цар Освободител“), която седмица по-късно е закрита. Официалното обяснение е, че тя е включила в изложбата си три картини, които са били отхвърлени от комисията в СБХ, защото не отговарят „на изискванията и духа на нашето съвременно реалистично изкуство“. Цитатът е от писмо на тогавашния председател на СБХ Дечко Узунов до Крум Василев, завеждащ отдел „Изкуство“ при ЦК на БКП. Това е началото на продължилата 14 години изолация на художничката. В този период тя практически е заличена от художествения живот на страната.
Лика Янко понася изолацията стоически. Нещо повече, тя постепенно осъзнава, че ситуацията, в която се намира, и дава свободата да създава изкуство според собствените си разбирания. Точно това решение да не моли за прошка властта, да не търси начини да се нагоди към изискванията на комунистическите идеолози и ръководството на СБХ се оказва решаващо за осъществяването й като художник. В тези мъчителни години тя получава безценна морална и материална подкрепа от своята сестра и брат, които я насърчават да следва призванието си. Такава е била заръката на баща им, преди да почине през 1951 г. Освен от семейството си, тя получава подкрепа и от западните дипломати в София, които започват да купуват картините й. Това става благодарение на Кирил Кръстев, който през 70-те години води френския културен аташе в дома на художничката.
В изложбата е включен и текст със спомените на директора на кантора „Изкуство“ Димитър Пампулов към ВТО „Хемус“, който отбелязва, че тайните служби са знаели за посещенията на дипломатите в дома на Лика Янко, но, според него, не са реагирали, защото тя е била албанска гражданка. Оказва се, че чуждият й произход я предпазва от още по-сериозна разправа с нея. Разбира се, същият „другар“ не пропуска да отбележи, че художничката живеела „не зле“ в онези години, което малцина знаели. Мога да си представя какво значи това „не зле“, щом до края на живота си тя няма свое ателие и рисува в стаята си, върху картон, поставен на леглото.
Реабилитацията на Лика Янко започва в края на 70-те, когато Людмила Живкова застава начело на Комитета за изкуство и култура. В изложбата е показано писмо от същото ВТО „Хемус“ до художничката във връзка с предстоящо представяне на българско изкуство на АртЕкспо в Стокхолм през 1979 г. Нейни картини са включени в българската експозиция тогава. Струва си да се отбележи този перверзен начин на действие на комунистическата власт. От една страна, тя изолира художници вътре в страната, а от друга, когато трябва да показва българско изкуство навън, не се обръща към Остоич или Тома Върбанов, а към „черните овце“ като Лика Янко. През 1981 г. Людмила Живкова разрешава на художничката да направи своя самостоятелна изложба, а през 1982 г. тя е удостоена от Държавния съвет на НРБ с орден „Кирил и Методий“ II степен. Тези официални почести не променят нищо съществено в живота и творчеството на тази крехка и същевременно невероятно силна жена.
Лика Янко не е търсила сблъсък с тоталитарната власт, но сблъсъкът е бил неизбежен. Властта не понася независимия живот. Понякога дори повече от активната съпротива. Защото съпротивата е и зависимост от противника. Докато отдадеността на нещо, в което си изцяло потопен, духом и телом, както е била потопена Лика Янко в своето изкуство, е начин властта да бъде игнорирана, а това тя никога не прощава.

Кирил Василев

Ретиничен от лукави

Несвоевременно: дъхът на трагичното върху този живот

„Как е“ по Самюъл Бекет, съвместна акция на Елена Димитрова и Васил Ряхов, сценография и костюми Ралица Тонева, музика Любомир Брашненков, консултант Василена Радева, ТР „Сфумато“, премиера на 05.02.2019 г.

Зачестяват твърденията на професионалисти в театъра, че публиката влиза в залата, за да получи веселие и забава. Има и трябва да има такъв театър. Но масовото му превръщане в своевременна дефиниция за театралното изобщо е далеч не само притеснително.
Тъкмо в своите „Несвоевременни размишления“ Ницше пише като за нещо ясно от само себе си: „Дъхът на трагичното лежи върху този живот.“ И изрежда негови белези, доловими от душата, сред които: принудата, следваща от трагичната заблуда относно жизнената цел; измятането и скършването на намеренията. Загърбването на трагичното, опитът за „зануляването“ му чрез всевъзможни самозаблуди, внушава Ницше, е отпадане от собствено човешкото. Паралелът между него и Бекет тук е очевиден.
Самюъл Бекет е безпощаден към всички видове механизми за компенсаторно набавяне на жизнен смисъл, персонална идентичност, социална и антропологическа ценност. Той срива фундаментите на доброволното – съзнавано или несъзнавано – самозалъгване. Бекет е немилостив рушител на илюзии.
Безкомпромисно, плътно близо до духа на Бекет разгръщат своята акция Елена Димитрова и Васил Ряхов. Техният спектакъл е Бекетовски именно по дух, включително в детайлите на общата визия, музикалната картина, стоежа и движението на тялото. Димитрова и Ряхов решават да направят авторска селекция от прозаични текстове на Бекет и да им придадат театралност в модела, ясно артикулиран от самия него. Правят го без разкрасявания в угода на по-лесното възприятие и най-вече без въвеждането на какъвто и да е сантимент или обяснителност.
Внимателното вглеждане в направеното може да генерира едни или други възражения. Основната група въпросителни следва тъкмо от колажирането на текстове, превръщащо ги в съответно манипулирани фрагменти. Защото става дума за Бекет, педантично описващ всеки звук или обстоятелство, безотклонно отстояващ присъствието и значимостта на всяка дума и всеки жест. При радикалното отменяне на единството на време, място, обстоятелства и целостта на персонажа, Бекет гради динамичната картина чрез строго редене на единната структура, за да изведе цялото до кулминация и следващ от вътрешната логика финал – до „песента“ и „танца“, казано по Бекет. Димитрова и Ряхов видимо си дават сметка за невъзможността от изграждането на подобна графика и търсят уподобяването й чрез съсредоточено контролиран ритъм. Не може да се твърди, че компенсацията е безостатъчна.
Навлизайки в Бекет, но без да модулират собствената си актьорска колоратура, Димитрова и Ряхов демонстрират състояния, понякога отдалечаващи ги от Бекет. Така например, при Димитрова често прозвучава страст, хъс, което е чуждо на неговия свят. Ряхов пък, в опит да се дистанцира от излишна емоционалност, на места зазвучава като страничен докладчик на текста, което също е чуждеене от Бекет. Казано по друг начин: при Димитрова танцът „бликва“ твърде рано, а при Ряхов – по-скоро немотивирано.
Извеждайки трагичността при Бекет, те неоснователно се лишават почти изцяло от друга фундаментална характеристика на текстовете му: хумора, онова, заради което той препоръчва стилизирането им в „клоунада“. Една клоунада, която, разбира се, няма нищо общо със „смешничкото“ и „веселичкото“.
От казаното, надявам се, става ясно, че то не се опитва да отхвърли тълкуването на Димитрова и Ряхов, а да влезе в дискусия с него по посока на още по-плътна адекватност. С акцията си те успяват да провокират дебат в рамките на тяхното тълкуване, дебат, иманентен за интерпретацията им.
Собствено Бекетовско театрално четене на Бекет, особено на прозата му, е истинска рядкост в днешния културен контекст изобщо, за българския да не говорим. Прочитът на Димитрова и Ряхов е успешен. Автентично Бекетова театралност.

Георги Каприев


Антоан Божинов, фотография

Свидетелства от периферния живот

Не знам колко души са видели тази изложба. Вероятно не малко, но и не толкова, колкото би ми се искало и би трябвало. **Антоан Божинов** показа своите фотографски свидетелства от периода 1985-1991 в софийската галерия **„Фотосинтезис"**. Не съм специалист в областта на фотографията, затова пиша като зрител, живял в този период. Едва ли изложбата **„Моите свидетелства"** е имала за цел да обхване в цялост случилото се през тези години. Тя осветява само няколко точки от нашия живот през онова време, видени през обектива на Божинов. Макар да не претендират за изчерпателност, фотографиите натискат болезнени места. Само с няколко тематични фокуса Божинов успява да го направи. Да го направи непретенциозно, непосредствено, внимателно и въпреки това, да причини дискомфорт - да разтърси закърнелите ни от гледане и от всякакъв вид визуална драстичност сетива. В текст за изложбата **Елисавета Мусакова** откроява предпочитанието на Божинов към чернобялата фотография, липсата на манипулация на образа и самоцелен естетизъм, както и авторския разказ, сравнявайки го с Капа и Картие-Бресон. „Фотографът не улеснява, пише тя, критическия и изкуствоведския прочит на своите работи – в тях индивидуалността съзнателно отстъпва, прикрива се зад един всекидневен език, описващ живота „такъв, какъвто е", с политическите му сътресения и провалените в тях надежди, с прикриваните му тъмни страни, с радостта, която носи, въпреки..." **Надежда Павлова**, която е куратор на изложбата, нарича показаното „пъзел на отминалото време, на последната „петилетка" на социалистическа България, на цялата тоталитарна система". И разяснява, че снимките са копирани от Божинов „по класически сребърно-желатинов процес специално за изложбата", а използваната хартия е „ФОХАР, произведена през 70-те и 80-те години на миналия век". Резултатът е усещането за автентичност, което се подсилва и от някои разфокусирани образи, от късаните, необрязани фотографии, от естествеността. Някакво пренасяне назад във времето.

Цялостното въздействие на изложбата е премислено и през подредбата ѝ. Още с изкачването по старото стълбище на къщата в антрето посрещат стъписващите образи на дете с различни маски („Маските на сина ми") и въвеждат в света, който, въпреки опитите ни да бъде забравен, изтласкан назад в съзнанието, се оказва добре запечатан в него. В отделните стаи са разположени различните обособени теми. Това са „Щастливците", които може да са само циганите, за които животът сякаш е купон, сватба, и които са способни да изпитват радост (така ли е?) и сред калта на мизерията. „Москва – неуспешният преврат" – репортажни фотографии от пуча през лятото на 91-ва, който сложи край на Перестройката и СССР. Събитие, случило се в Москва, и - както обикновено, засягащо и нас в България. Лицата на хората, целият хаос на опита за преврат, натрупаните импровизирани барикади не оставят безразлични поне хората от моето поколение. Кой обаче си спомня за тридневния пуч днес – струва си да се запитаме, след като и в Русия паметта за онези събития успешно е туширана.

Въобще, цялата изложба провокира и паметта, и невежеството по отношение на миналото. Но може би най-смазващите кадри в нея са от онзи живот, който беше скрит за обществото на „социалното благоденствие" - „Социалните домове в България". Човешкото е отстъпило, изоставило е хората, на снимките те са отчайващо сами сред нищетата, в която съществуват... И въпреки това, едно дете ще се усмихне, дете в първото от редицата легла с болни деца... Недъзите на тези изоставени хора в мизерията на домовете - деца, възрастни, мъже, жени, не са стряскащи, стряскащо е безразличието на обществото, което афишираше като основен свой принцип „грижата за благото на човека". Общество, в което от дете до възрастен трябваше да си с маска, за да преживееш някак си този живот. Общество, в чийто изолатор, в чийто социален дом бяхме принудени да живеем. Изложбата е свидетелство за това дори само с тези няколко пунктума.

Не знам дали на следващите поколения тя е въздействала по подобен начин, тъй като те нямат реален спомен за онова минало, което ние преживяхме. За 30 години израснаха потомци, които съвсем целенасочено бяха лишени от знания за времето на тоталитарния Живковски режим, а празните полета на това незнание се запълниха успешно с агресивен национализъм и патриотарщина. Дано фактите, свидетелствата на Антоан Божинов в чернобяло ги предизвикат да научат повече. „Моите свидетелства не са довели нито до коренен обрат в общественото мнение за едно или друго, нито до реални действия за промяна на случващото се. Те са лични наблюдения, които направих опит да споделя още тогава. Предизвика ме фактът, че в страна от „развития социализъм", според актуалния за времето политически диалект, има цял един свят от маргинализирани общности, поставен зад тараби, огради от бодлива тел, запратен в периферията на социалното съществуване, държан под ключ." През периода 1987-1991 изложбата е показвана в Монтана, Плевен, Лом, в различни градове на СССР. У нас остава в „периферията на културния живот".

Финалът на изложбата е връщане назад, през антрето с детското, скрито зад зловещи маски лице, и после надолу по стълбата към сегашния ни живот. Една от тези изпращащи фотографии – с легнало на земята момченце с маска, край маса, на която група възрастни са се събрали, стана корица на забележителната стихосбирка на Надежда Радулова „Когато заспят". Стихотворенията в книгата ѝ успяха дотолкова да стъписат, че останаха в сянката на зализания литературен бомонд. Но въпросите остават висящи. Какво става с децата с маските, които големите не забелязват, залисани край своите маси? Какво произведе времето на Перестройката, последвало Застоя? Какви възрастни станаха онези деца и какви деца създадоха? Какви ще са техните свидетелства? Вече вън от изложбата остава тъга.

Силвия Чолева

мрежа/паяжина

Смъртна присъда за URL-тата | Google

Усещаме ли при всекидневното си потапяне в web как мрежата еволюира? Кога точно стана излишно да пишем на ръка www и http в полето на браузъра пред адреса на сайта, който искаме да посетим? А дали ни прави впечатление как напоследък вече можем да пишем произволни думи и изрази в браузъра и да получаваме резултат като от търсачка, вместо съобщение за грешка? Промените настъпват неусетно и ние някак инстинктивно ги приемаме или им се съпротивляваме, без да се замисляме какво стои зад тях.

Дали някой помни, например, как през септември 2008-а Google извади от торбата с чудесата чисто новия браузър Chrome и по света изведнъж се заговори за голяма промяна, за революция в света на уеб, за web 3.0? У нас по това време „плоските клиенти", за които главно бе предназначен Chrome, не бяха разпространени, така че едва ли сме се почувствали разтърсени от новината, но е факт, че освен всичко, което Chrome даде на web разработчиците, за нас, потребителите, това бе първата успешна комбинация от браузър и операционна система, комбинация, която направи десктопа напълно достатъчен, а Windows-a - излишен. На някои това им се стори заплаха. Други го приеха заедно с модата на смартфоните. Тази драстична промяна обаче няма да е последната.

Миналия септември Chrome навърши 10 години и продължава да стряска с радикални и противоречиви инициативи. Това, което е на път в момента да се случи, е „основно преосмисляне на URL адресите в мрежата" или иначе казано, ликвидирането на URL-ите с един нов инструмент - TrickURI. (В кавичките са думите на Емили Старк, технически ят ръководител на Chrome, цитирана от Wired по повода.)

Какво налага това? Налага го развитието на web, разширяване на функционалността на мрежата - URL-ите стават все по-дълги и неразбираеми, маскират се от съкращаващи връзки и схеми за пренасочване (на мобилните си устройства ние дори не виждаме повечето URL-и), а тази непрозрачност е добре дошла за кибер престъпниците и техните фишинг схеми. Теглили ли сте фалшиви приложения, приемали ли сте съмнителни уеб услуги просто защото не виждаме самоличността на сайта отсреща, с който осъществяваме транзакцията?

Екипът на Chrome се е заел да промени това, да усъвършенства начина за предаване на идентичност в уеб, за да се повиши сигурността и това да не е за сметка на удобството при такива ежедневни, рутинни действия като споделяне на линкове, например.

Да, но нямаше ли вече подобен опит и през 2014? Екипът на Chrome тогава се опита да въведе една „дреболия", наречена чип за произход (origin chip) – името на действителния домейн се изписваше горе в полето на браузъра, а целият URL се показваше след кликване. По някаква причина Chrome се отказа от идеята си, но защо? Факт е, че все по-рядко въвеждаме пълен URL адрес в адресната лента, освен това, много модерни уеб приложения, задвижвани от JavaScript, отхвърлят URL адресите (тъкмо мозъците в Google откриха web-потенциала на Java, впрочем), пък и пълният URL адрес поначало рядко се вижда на телефоните и следователно става все по-ненужен. Google няма как да не е забелязал тази тенденция на отмиране на URL. Защо да не заложи тъкмо на нея, ако това ще привлича трафик за сметка на други компании, заинтересовани от това как хората браузят в web? Защото другите компании ще негодуват? Защото хората инстинктивно ще се съпротивляват на новото и ще се страхуват от хаос и дезинтеграция в уеб? Да си спомним съпротивата при стартирането на HTTPS инициативата за web криптиране. Опитът на Chrome да превърне HTTPS в стандарт, макар и за добро, вместо да събуди доверие, направи всички сайтове, които не са криптирани, да изглеждат съмнителни.

Сега страховете са подобни и "най-важното предизвикателство ще е да се избегне маркирането на легитимни домейни като съмнителни"- казва Емили Старк. Но хаос и дезинтеграция на web-инфраструктурата няма как да има. Сигурна съм, че няма и да усетим кога нововъведението е влязло в сила. И все пак, става дума за „една наистина стара, отворена и доста широка платформа", така че каквато и промяна да се предприеме, все някой ще е недоволен. Но промяна ще има, защото сега всички са недоволни.

Райна Маркова

В брой 4 от 8 февруари на с. 9 в текста в снимката е допусната грешка. Коректното име е Олга Николова, а не Олга Маркова.

Думи срещу думи

Животът е път за двама

Кристин Димитрова. „Уважаеми пътници". Издателство за поезия ДА, С., 2018

След единайсет стихосбирки през последния четвърт век, вече изглежда трудно да се каже нещо ново, изненадващо, неочаквано за поезията на Кристин Димитрова. Различни рецензенти по различни поводи са отбелязвали най-характерните ѝ черти: интелектуална рефлексия; ироничен план, който проблясва в поантата; преобръщане на смисъла във финала; нотки на абсурд и игра с противоположни интерпретации на едно явление... И все пак „Уважаеми пътници" има свой облик, по-скоро характер, който я прави различна от всички досега. Не бих казала, че изброените особености напълно липсват или поне че никъде няма да ги срещнем и тук. Както се случва обикновено, стихотворенията са писани в продължение на месеци и дори години. Не е трудно да различим две групи стихотворения, макар че те никъде не се срещат „на групи", а са размесени, за да оформят последователност, която можем да наречем и сюжет на една поетическа книга. Творбите от първата група са останали, както признава самата Кристин, от предходни години, но не са били публикувани досега. В тях лесно откриваме предишната поетеса, макар че иронията, играта и абсурдът тук също са очевидно улегнали и някак „омекотени". По-интересна, неочаквана и малко стряскаща е втората група. Стряскаща, защото ни изправя пред задачата да срещнем една различна Кристин и заедно с нея да се замислим върху превратностите на битието, в което сме потопени. Животът е престанал да бъде уютно привичен и подреден така, че да поражда иронична игра с поетическата рефлексия; животът внезапно е станал много, дори болезнено сериозен. Оттук и поезията е изгубила потребността да играе със значенията, да деконструира събитията в няколко плана, възможни едновременно. Има неща, които човек възприема само в един план; травмата и страданието например не могат да бъдат разпаднати в няколко възможни значения. Те могат да имат различни степени, но преживяването им става по начин, който те свързва с всички останали хора, кара те да се чувстваш „обикновен", т.е. безсилен пред онова, което не знаем как иначе да наречем освен съдба. Ето, това е мъдростта на книгата: някои неща те правят сериозен, някои неща убиват детското в теб. Може би затова има толкова много стихотворения, обърнати назад към детството: обикновено софийско детство, „по джапанки", изплувало със спомена за старото радио, „тежко като галеон за далечно плаване", с картината на мъже, събрани привечер пред кварталното магазинче. Какво ли търси в детството Кристин Димитрова? Не е обичайната българска носталгия „да се завърнеш в бащината къща", нито някакъв скрит смисъл, който ще ти обясни настоящето. Миналото тук е опорна точка, естествено начало на житейския път; без връщане към него не може да бъде изтеглена чертата на равносметката, която показва докъде си стигнал, защо си тук и колко дълго би могъл да вървиш. Метафората на пътя доминира в цялата стихосбирка: снимки на посетени места, нощно пътуване с автобус през заспала Европа, общо внушение за живота като път, който е най-добре да изминеш с някого друг: животът е път за двама. В някакъв смисъл това е единствената любовна стихосбирка на Кристин Димитрова. Също така, най-личната, най-откровената и най-смелата сред всички нейни книги. И точно защото е много лична, събужда най-силно съ-участието, съ-преживяването на своя читател, кара го да мисли за себе си в контекста на споделения опит. Всъщност това е и смисълът на иначе неразбираемото заглавие. Всички сме пътници в този свят, всички вървим от точката на детството към точката на някакво неизвестно бъдеще. И може би ще ни бъде по-леко, ако споделим пътя си с някого, с нещо – например с една поетическа книга, която се обръща към нас с „Уважаеми пътници...".

Милена Кирова

За Снежина...

Бях далече от България, когато тя ни напусна. Трудно ми е да мисля и говоря за нея в минало време. И все пак...

Снежина Гълъбова-Лечева (1929 – 2019) – артист-корепетитор, задълбочен музикант, пианист с индивидуален облик, съмишленик, приятел, на когото винаги, в пълна степен можеше да се разчита. Вихрена жизненост и активност, ведър характер, разпръскващ светлина и оптимизъм, и още - увереност , че и в най-трудните моменти има решения, които помагат на младия изпълнител да погледне с доверие в бъдещето си...

Забележителен е пътят ѝ на акомпанятор с Боян Лечев, Георги Бадев, Венцислав Николов и още много други.

За мен десетте интензивни и разнообразни изпълнителски години (до 1984 г.), когато имах щастието да работя с нея, бяха общуване с партньор, който задълбочено анализираше и проникваше в най-тънките, „невидими" детайли на произведенията... Със Снежина изградих много голяма част от репертоара си. Изнесохме огромно количество концерти (у нас и в чужбина), реализирахме много записи, документални и студийни - за „Балкантон", БНР, БНТ („Музика с виолончело" в четири серии). Когато тя се оттегли от активна концертна и педагогическа дейност (беше от най-авторитетните професори в НМА), се виждахме порядко, но във всички последвали наши срещи и дългите телефонни разговори пред мен стоеше същият стар приятел с искрен интерес към предстоящи мои концерти, нови партньори, към целия музикален живот. Откриваше и безпогрешно прогнозираше развитието на нови имена. Критикуваше или хвалеше винаги от позицията на най-висок професионализъм. Винаги - с дълбока и неподправена загриженост за случващото се в българската музикална култура, за нейното бъдеще.

И няма как Снежина — Учител и Съветник на много млади, ярки музиканти, Изпълнител с верни почитатели — да не внушава чувство на дълбок респект и преклонение.

Нека не я забравяме!

Анатоли Кръстев


Стоян Цанев, *Път*, 1983 г.

Сам и ням

За Стоян Цанев - вместо прощаване

В една необичайно студена септемврийска вечер през 2014 г., която с изсипващия се като из ведро дъжд по-скоро напомняше настъпването на зимата, тръгнах за дома-ателие на Стоян Цанев. Преди това бях прочела в монографията му какво е за него свободата – **„да си сам и ням".** Познавайки японците и тяхното разбиране за празнотата, не бях никак изненадана, когато Стоян направи осем изложби в Япония. В неговите графики имаше нещо от изпълнената с послания пустота, постигана чрез влизане в себе си и самовглъбяване. Това бе територия, недостъпна за никой друг.

Не се учудих и когато прочетох в същата монография следното:

„Всяко мнение ми е интересно, но отсявам. По принцип, не се влияя от чуждите оценки. Ако една картина се обясни с думи, тя тутакси ще умре. В моите работи няма текст, макар всичко да тръгва от размислите ми за времето, пространството, за началото, за раждането на големите неща. Облякъл съм тези размисли само в мой пластичен език. Моят език. Надявам се да е чист от всякакви подробности. Не давам отговор за нещата, които ме вълнуват, а всеки сам трябва да го потърси. Ако човекът има моята чувствителност, неизбежно ще ме разбере." (**Стоян Цанев, Балкани, 2006**)

В това издание той бе написал също: „Ако една картина се обясни с думи, тя тутакси ще умре за един критик..." Това бе буквално затваряне на всякаква врата към изкуството му. А самите названия на графиките и картините му предлагаха изключително изкушение за анализ и различни прочити – *Мъртво време* (офорт, акватинта, 1977), *Фашизмът I – Отнета светлина*, *Фашизмът II – Диктаторът* (офорт, акватинта, 1978), *Труден изход, Вход* (офорт, акватинта, 1978), *Ангел с конче* и *Пътуване на изток* (масло, 1992), *Вратата към рая и Синята пирамида*, *Корабът на Язон*, *Завръщане в Итака* и *Лунен храм* (масло, 1995), *Олтар и лунен календар* (керамика, 1995), *Саул и Давид* и *Черният лабиринт* (акрил, масло, 1996), *Духът на св.Антоний* и *Пътуването на Ной* (маслени бои, 1997).

И въпреки това, реших, че мога да си го позволя. Спомних си първите му изяви след 1973 г., когато той се завърна от Полша, повлиян от уроците на своя учител Андрей Ружински. Стоян бе забелязан веднага. Той просто се открои сред своето поколение. Тогава с перфектното владеене на медната гравюра той буквално хвърли ръкавица и на опитните и по-възрастни графици у нас. И не само това – европейската му ерудираност и графичен език разкриваха широкия диапазон на работите му между сюрреализма и натурализма, при завладяващата спотаена емоция в тях и странно съчетание на сложни психологични състояния, в които се прокрадваха нежност, самотност и тъга.

Мен лично винаги са ме привличали ранните му графични листи с мъжки фигури, покрити като че ли с рицарски брони и с особеното излъчване едновременно на самота и спотаена страст, на пропадане и експлозия, на възкресение и апокалипсис.

Дали това не бе усещането му за настъпващата партикуларност, разпокъсаност – физическа и психическа - на съвременния човек или резултат от това, което по-късно нарекохме екзистенциален стоицизъм, независимо срещу какво – детерминираността на системата до края на 80-те години или бързата ѝ смяна с неводещата към нищо философия на оцеляването? Трудно ми е да обясня, но съм по-сигурна, че и двата пътя не водят към отказ от чувствителност, нещо, което Стоян успя да избегне. В следващите години художникът мина към деформацията на фигурите без елементи на гротеска и без загуба на конкретния строеж с умело включване на колажа като част от цялостната фигура на картината.

С тези мисли предишния ден се обадих на Стоян по телефона и му казах, че бих искала, пътувайки за Варна, да мина с Никифор Харалампиев – фотографа, край него. Направих уговорката, че не желая да анализирам, да обяснявам това, което прави, „за да не умрат", както беше казал, „работите му", но си бях поставила за цел, пътувайки към село Лъка, в което живееше художникът, поне да го накарам да наруши немотата си. Пътуването беше тежко. Тръгнахме късно от София, след като открих изложбата на Кристина Среткова в Галерия „ЛИК". Едва в полунощ на 26 септември 2014 г. се озовахме в селото. Спряхме на площада пред една чешма, която напомняше тези многобройни и още запазени по селата, с дълги корита, правени след Първата световна война, фланкирана с два лъва. Осветена от фаровете, тя изглеждаше иреална, впечатление, подсилено и от музикалния фон на радиото в колата – „Сутрешен валс" (*Early morning waltz*), изпълняван от Борис Ковач и неговия оркестър. Направо изумяхме, зад нас бе осветеният бургаски залив с бетонните си сгради, а пред нас... все едно, че попаднахме в мизансцен от филма на Рангел Вълчанов „Лачените обувки на незнайния воин".

Стоян дойде с колата си да ни вземе от площада и набързо срина илюзията ни за връщане със сто години назад във времето, обяснявайки, че чешмата е наскоро построена с пари на селяните и, разбира се, с негово участие. Заведе ни в неговата къща-ателие, която респектираше с подредения си и чист вид. След като се извиних за това, че бяхме тръгнали към него едва след 7 часа вечерта и вече е полунощ, решихме да отложим разговора за следващия ден. Изпихме чаша уиски и всеки се настани в мястото за спане.

За мен Стоян бе определил една стая на втория етаж, в която се усещаше предишното присъствие на колеги, чиито платна и графики висяха по стените, а други бяха подпрени до стените. Навън дъждът продължаваше да се лее и напомняше, че след есента, настъпва ужасяващата за мен зима.

От прозореца през процепа на спуснатата щора се виждаше залива и многобройните светлини. По навик реших да погледна книгите, които бяха в стаята. Попаднах на „Бели облаци. От древногръцката поезия до японските тристишия хайку" (2006 г), на която съставител бе един от добрите специалисти по източната литература Крум Ацев.

Отворих книгата и попаднах на точния стих:

През шпорите се вмъква
ликът на есента –
притръпващ пламък.

Удивявала съм се как в стихосбирките с хайку винаги се намира нещо, което отговоря на настроението ти. И тъй като тази есен ми предстоеше да посетя Варна и „момчетата от „Фабрика Вулкан", а оттам да обиколя още няколко ателиета в Пловдив, София, Русе, си намерих още един подходящ стих, същевременно надявайки се да не се сбъдне написаното в него:

Пътник –
това е моето име
в дъжда тази есен.

Прегледах и другите книги, които винаги издават човека повече от всякакъв директен контакт или опит да го накараш да наруши немотата си. Знаех, че е правил екслибриси на Христо Фотев, Недялко Йорданов и Георги Баев; или илюстрации, например, към „Честен кръст" на Борис Христов. И книгите в стаята отваряха поне малка пролука към мълчанието на Стоян. Мен обаче ме интересуваше защо и Стоян, като Милко Божков, се бе преселил на село. На полицата бе и неговата монография, в която прочетох: „В моята класация за този век запазено място имат Пикасо, Миро, Матис, Бейкън – този век без тях нямаше да е същият."

След този бърз оглед на книгите, като че ли вече имах и отговор на първия си въпрос, който исках да задам на Стоян на другата сутрин: „Защо избяга от суетата на света? Само защото тук, далеч от шума на града, самовглъбяването е по-лесно и връзката с природата – по-силна"?

Сутринта разбрах, че и при него, както в не малка част от графиците, графиката в последните години е изместена от живописта и керамиката, това първично и витално изкуство, за което Стоян си бе направил и собствена пещ. Разбрах също, че в село Лъка при Стоян идват само хора, които са поканени. Тук той бе истински независим и свободен, постигнал хармония със себе си и със света, открил пластичен еквивалент на своята самота, усетил смисъла на тишината. И в действителност, живописта и керамиката в дома му носеха тази естетическа изтънченост, която е резултат от почти несрещана напоследък премереност, която на фона на външния шум от неясни постижения, с които ни заливат медиите, се откроява до степен на иреалност. Усещайки това, намеренията ми за интервю се изчерпаха.

Следващата сутрин, след като изпихме кафето, разгледахме керамичната пещ и малката галерия към къщата. Припомнихме си графичното биенале във Варна, една от връзките ни със света през 80-те години на миналия век, споделихме общите си впечатления от Япония и Стоян ни показа японското издание, посветено на историята на графиката, излязло в два тома. В него от българските графици бяха включени само Румен Скорчев и Стоян Цанев. Стана разговор и за 34-томната световна енциклопедия за изкуствата *Макмилан*, издадена в Лондон, в която са включени само шестима българи: Иван Ненов, Георги Баев, Николай Ников – Ничето, Николай Майсторов и Стоян Цанев, както и Светлин Русев като колекционер.

На обед опитахме от великолепния гювеч на Стоян, който се конкурираше с приготвения от неговия приятел Милко Божков в селската му къща в село Стефан Стамболово. А „неконтактният" Стоян бе останал някъде там, в разказите, вероятно на тези, които не биваха допускани до неговия дом-ателие без покана.

Аксиния Джурова

Художникът самотник

Трудно е сбогуването със Стоян Цанев, художника, допринесъл много за българската пластична култура и нейното международно признание. Неизразимо трудно е да се говори за него в минало време.

Повече от четири десетилетия яркото му присъствие в художествения живот е белязано от безкомпромисен нравствен и естетически максимализъм и многопосочни артистични превъплъщения. Започнал с впечатляващи изяви в кавалетната живопис и тиражната графика, полският възпитаник впоследствие паралелно разгръща яркото си дарование и в областта на керамиката. Творбите му провокират зрителя към проницателно вглеждане, далеч надхвърлящо сферата на чистото съзерцание. Многоликата му артистична природа, неподвластна на строго дефинирани стилови маркери, е белязана от оригинална иконографска система, доминирана от лапидарните ударения на образа-знак.

В творчеството му ясно се откроява една органична вътрешна логика на развитие, плод на зададени и задавани посоки в общението между автора и творбата. Запазва се квинтесенцията в художествения му възглед, но се трансформира от своеобразна метафорична фигуративност до чистотата на знак, до движение на четката, което синтезира и овеществява впечатляваща по мащаба си сугестивна наситеност. Модификациите в пластическия изказ се осъществяват почти недоловимо, сякаш следвайки предначертана траектория.

Овладеният в пределна степен пластичен синтаксис, както и богатият формален регистър, с който си служи, разширяват пределно обхвата на творческите му търсения, като същевременно разколебават традиционните за изкуството рамки.

Синтетичният пластически изказ на Стоян Цанев придава особена мощ на неговите индиректно поднесени идейни послания. Създавайки своя самобитна иконографска система, той насища до предел сугестивната плътност на всеки милиметър от картинното поле. В лаконичните си автокоментари той споделя: „В моите работи... всичко тръгва от размислите ми за времето, пространството, началото, раждането на големите неща... облякъл съм тези размисли в мой пластичен език. Не давам отговор за нещата, които ме вълнуват. Ако човек има моята чувствителност, неизбежно ще ме разбере."

Същностните характеристики на творчеството му въвеждат зрителя в лабиринта на творческото вглъбяване, което преодолява границата, деляща фигуративно и абстрактно, обемно и двуизмерно, наративно и сугестивно. Вглъбен и органичен в търсенията си, Стоян Цанев достига художествени стойности, далеч надхвърлящи националните мащаби.

За творчеството си е удостоен с редица престижни отличия. Негови произведения са част от някои от най-значимите световни художествени сбирки - Национален фонд за изящни изкуства, Париж, Национална библиотека, Париж, Колекция „Арт Диалог", Париж, Музей за изящни изкуства, Купио, Финландия, Музей за модерно изкуство, Делхи, Индия, Национална художествена галерия, Осло, Норвегия, Национална художествена галерия, Прага, Чехия, Музей за модерно изкуство, Фредрикстад, Норвегия, Музей за изящни изкуства "А. С. Пушкин", Москва, Музей за изкуство „Минт", Шарлот, Северна Каролина – САЩ, Конгресна библиотека, Вашингтон... както и редица частни колекции. Произведенията му са собственост и на Националната галерия, Софийска градска художествена галерия, художествените галерии на Пловдив, Варна, Бургас, Стара Загора, Велико Търново, Русе, Сливен, Добрич и на множество частни сбирки у нас.

С несекващия си устрем към самоусъвършенстване, разширява непрестанно собствените си артистични хоризонти и встъпва в съревнование със самия себе си, съграждайки впечатляващо по мащаба и размаха си творческо дело. Духовният му аристократизъм формира мощна естетическа антитеза на всичко неискрено и наподобително.

С абсолютното владеене на художественото градиво той е достоен за „възхвалата на ръката", произнесена от Анри Фосийон. В съвършения му артистичен жест отеква далечният отглас от извечната битка на предците да облагородят и одухотворят суровата първичност на материята.

Стоян неотклонно следваше творческото си верую и беше радетел за съзидание на всички нива в ежедневното битие. Зададе нови, непоклатими критерии, с които да измерваме израстването на личността по пътя ѝ към вечността.

Мощта на неговите духовни проникновения, на многопосочните му интелектуални натрупвания и философски прозрения го качват в орбита, в която е и самотен, но и неделима част от най-високия културен елит.

Тепърва предстои да осмислим тази неизразима с думи загуба за българската култура, стойността на онова, което Стоян превърна в абсолютно битие, надскачащо границата на материално.

Ако приемем, че да си художник е професия, да бъдеш творец е мисия! Стоян изпълни своята мисия – аристократично, всеотдайно и безкрайно талантливо. Този талант – на художник и на човек, е безценният дар, който той ни остави.

Светъл път, Стояне! Благодарим ти!

Елица Терзиева

За кулите и троловете

По време на продължилото два дни изслушване пред Американския сенат във връзка с гръмналия миналата година скандал “Кеймбридж Аналитика” Марк Зукърбърг, създателят на Фейсбук, се разкая и извини за неуспеха си в ограничаването на фалшиви новини, външна намеса в политически избори, реч на омраза и злоупотреба с лични данни. Това, разбира се, не промени с нищо модела на функциониране на платформата, а още по-малко разклати имиджа ѝ на мощен социокултурен феномен. Неведнъж социалните медии са сравнявани с огледало на обществото. Техните филтри и защити не могат да се справят ефективно с естествените енергии, които владеят потребителите. Заради бизнес моделите, по които функционират, отдавна тези канали са далеч от идеята за “независима платформа”, много по-близо са до корпоративния и политическия интерес. Аналогичен по своя характер на обществено огледало, отприщващо всевъзможни енергии, проектът Европейска столица на културата пристигна за първи път в България с шумен скандал и вълна от критики и недоволства в социалните мрежи. При очевидната комуникационна безпомощност на неговия основен организатор – Фондация “Пловдив 2019”, в основен мотив се превърна воят на недоволните във Фейсбук. На заден план останаха съществените особености на този проект, неговите добри и лоши страни, а и неговите успехи.

Размишления след откриването на Столицата на културата в Пловдив

Където и да се осъществява, Европейската столица на културата борави с идентични шаблони. Проектът се опира на основни доминанти на културата по места, стимулирайки раздвижването им чрез интензивни партньорства. Ориентиран е към интеграционни политики, към градско развитие, непременно включва съответната река или друга вода, с която градът разполага, насочен е към различни форми на джентрификация, поощряване на творческите индустрии. Около самата инициатива за толкова десетилетия се е развила и процъфтяла немалка индустрия от консултантски фирми и индивидуални съветници, продуцентски компании и артисти, които се грижат именно този модел да се пренесе безпрепятствено от едно място на друго. Не се налагат особено задълбочени изследвания върху последните столици на културата, за да се очертаят основните му параметри. **Обективно погледнато, проектът е един от най-противоречивите пропагандатори на европейки политики и ценности през култура.** Като такъв в България, той от самото начало страда от недоверие, скептицизъм, както и от последствията на добре прикривани, но действащи исторически травми.

Културната общественост под тепетата още не може да прости на „Пловдив 2019” факта, че програмата на Европейска столица на културата започва не с Начо Културата, със Слона, Ди Киро или с някой от живите ѝ представители, а именно със Столипиново – „най-голямото гето на Балканите”.

За много от хората, ангажирани в културната сфера, е невъзможно да проумеят, че този проект принципно се цели във всичко друго, но не и в утвърдените културни центрове и установените културни достижения.

Да вземем като пример откриването, защото точно то предизвика първата по-масова публична реакция към проекта.

Защо тази мегаломанска кула, която така силно уязви с размера си „топ шоумена”, че изпрати прокурори в Пловдив, още преди булевардът, на който се състоя събитието, да е изстинал? Защо гайди, кукери, кавали, а не съвременни артисти? Защо Валя Балканска? Защо електронна музика, а не класика или джаз?

Със сигурност има и много други „защо”, свързани с всеки един от елементите на това събитие. Много от атаките взаимно се неутрализират. Други са трогателни със своя прилив на креативност в стил „а какво можеше да бъде”.

По-малко от месец по-късно алгоритмите на социалните мрежи вече са си свършили работата и трудно може да се възстанови цялата канонада от мнения и вариации по темата. Остават само най-сполучливите колажи и шаржове.

И все пак, какво видяхме на тази кула?

В началото на април миналата година фондация „Пловдив 2019” обявява конкурс за „изготвяне на идейна творческа концепция за официално откриващо събитие”. В методиката и обявлението на конкурса, публикувани на страницата на фондацията, неколкократно се повтаря изискването: „Концепцията за събитието би следвало да включва също предвидени участници и изпълнители спрямо изискванията на това задание и предварително проучване за потенциала и възможностите на културната сцена в град Пловдив, страната и региона. Предложението за основни участници следва да включва предвидени партньорства с културни институции, артисти, певци, музиканти, изпълнители в различни сфери на изкуствата, планирани и разпределени спрямо основната концепция на събитието.”

Според методиката, най-голям брой точки събира „Оригинално решение, което ползва нов и нетрадиционен подход към организирането и представянето на мащабни културни събития в градска среда с голям обхват на участници и публика и създава впечатление за изключителност”. По отношение на вписването в културната среда на Пловдив, най-силно оценено е концепцията, която „включва участието на основните културни организации и артисти в град Пловдив в цялостното развитие на откриващото събитие, привлича непрофесионалисти и граждани не само като публика, но и като участници и създатели на части от програмата. Намерен е синтез между основната сюжетна линия и генерирането на обществени партньорства, преплетени са дейности по развитие на капацитет и изграждане на публики, като събитието е насочено към разнообразна аудитория.”

Тези изисквания не се различават от обичайната формула на откриванията на европейски столици. През 2017 г. в Орхус деца правиха хартиени лодки, за да се включат в шествие през града, което завърши с електронно парти на пристанището. През същата година в Пафос на сцена на площада местни артисти и деца под режисурата на небезизвестната международна компания *Walk the Plank* представят мита за Пигмалион и Галатея и раждането на Пафос от тяхната любов. Същата компания прави през 2011 г. откриването на Турку с шествие на деца с фенери от двата бряга на реката. Валета 2018 канят за откриването си известната с гигантските си марионетки трупа *La Fura del Baus*, която преди това прави откриването на Гимараеш 2012. През 2016 г. във Вроцлав под режисурата и авторството на Крис Болдуин четири шествия, символизиращи четирите духа на града, се срещат на централния площад, за да ознаменуват кулминацията с построяването на символична кула-камбанария, от чийто звън столицата се пробужда. В откриването участват 1300 артисти, 200 хористи, 20 музиканти, 300 велосипедисти и т.н. През миналата година в Леуварден отново звучат камбани. На четири площада върху високи кули, облечени в екрани, се прожектира разказ за историята на града и завладяването на земята от морето. Накрая, докато местна певица, качена на кон, който е от породата, отглеждана именно във Фризландия, изпълнява известна за местните хора песен, кралят и кралицата на Холандия бият символично камбаната, с което ознаменуват откриването. В Умеа през 2014 г. германската компания, която прави откриването и в Пловдив, построява върху повърхността на замръзналата река селище на *сами* (коренното население на Скандинавския полуостров), в което с огън и танц, много подобен на този в Пловдив, представя символично три *сами* богини и смисъла на живеенето „заедно” в Швеция.

В конкретния случай с Пловдив същият артистичен екип трябва да работи с „потенциала и възможностите на културната сцена в град Пловдив, страната и региона” според указанията за развитие на местния капацитет и същевременно за изразяване на културна индивидуалност.

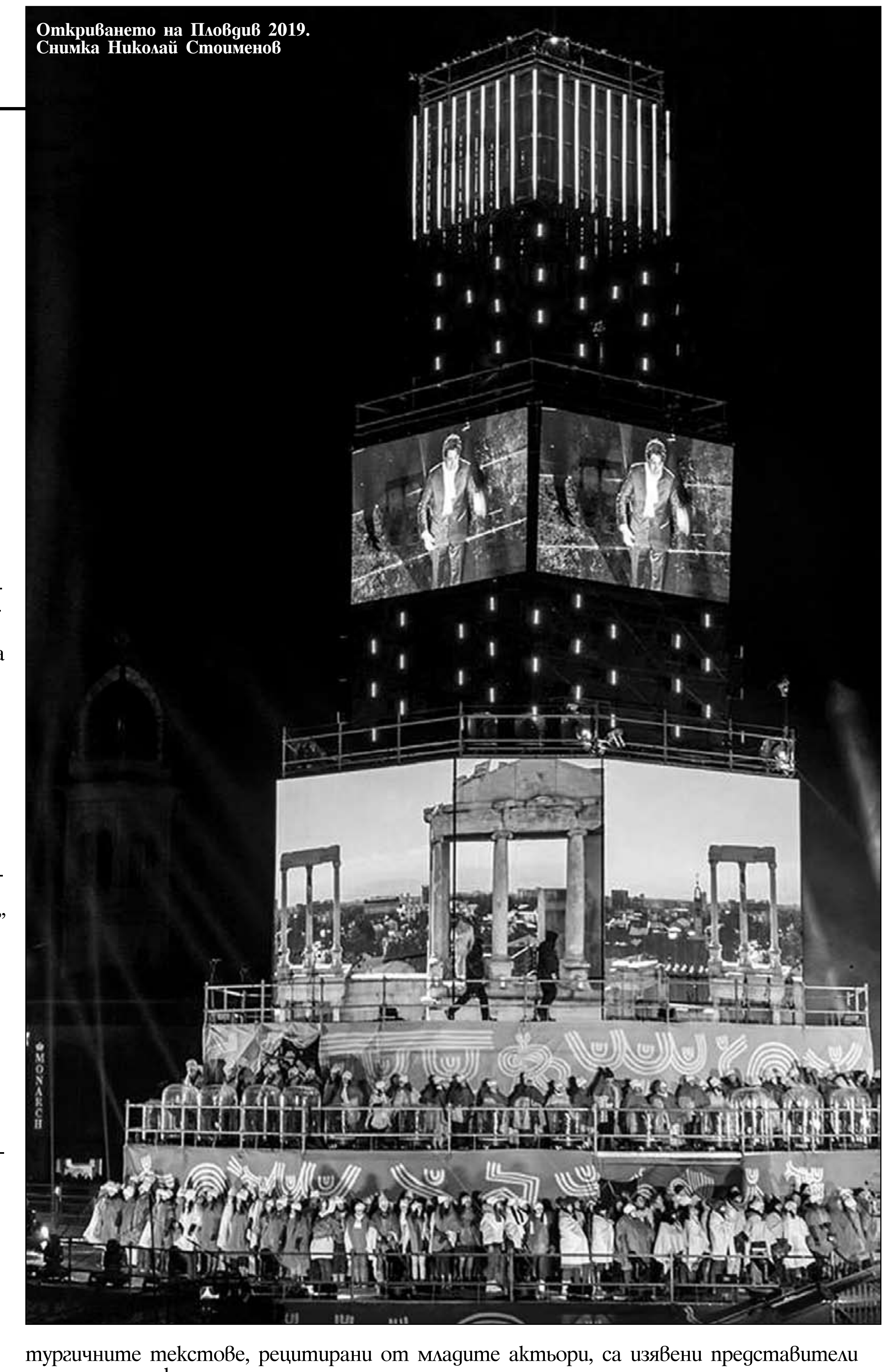
Какво откриват чуждите продуценти?

Германският екип работи с танцьори от фолклорен ансамбъл „Тракия”. Видяхме ги няколко пъти на сцената да взаимодействат със софтуер на екраните зад тях, подобно на танците в Умеа, или с огледала и прожекторите по подиумите около кулата. Факт е, че дори и да потърсят по-амбициозно в Пловдив или изобщо в България, германските хореографи и режисьори няма да открият обучени танцьори в съвременен танц поради несъществуването на такава школа и традиции в страната.

За хоровите изпълнения са поканени близо десет от хоровете на Пловдив под диригентството на Диан Чобанов, който е и музикален директор на Държавна опера – Пловдив. Хор с голяма численост има в абсолютно всяко откриване на Европейска столица на културата. В този случай професионализмът и качествата са напълно безспорни.

За актьорските изпълнения са привлечени ученици по актьорско майсторство от Националната гимназия по сценични и екранни изкуства в Пловдив, които рецитираха текстове на няколко езика със същия патос, с който се рецитира от немалко театрални сцени в България. На кулата има и ученици от спортното училище в града в допълнение към хилядата доброволци, махащи от сцената в цветни костюми.

Композиторът на музиката Христо Намлиев и Стайко Мурджев, автор на драматургичните текстове, рецитирани от младите актьори, са изявени представители на местната културна сцена.


Откриването на Пловдив 2019. Снимка Николай Стоименов

Спектакълът започна със соло на Теодосий Спасов, който, освен че е безспорно име на международната джаз сцена, е свързан биографично и емоционално с Пловдив.

Кукери с характерните за региона им автентични костюми изпълниха условието за обвързване на събитието и с околните на Пловдив градове и села, като същевременно внесоха необходимата доза традиционен колорит, от която се възползват всички европейски столици при откриванията си. През 2016 например в Сан Себастиян местната традиция, известна като „tamborrada”, е организирана няколко месеца порано специално за откриването на европейската столица на културата. В Пловдив започна гоненето на злите сили с кукери от началото на годината. Буквално дни по-късно някои български медии отривисто коронясаха Перник с титлата Европейска столица на кукерите заради фестивала „Сурва”.

По време на откриването в Пловдив музикантите от местната музикална академия – квартет „Интро”, свириха може би за първи път на лазерни арфи.

На финала появата на вече превалилата възраст Валя Балканска разплака социалните мрежи в две посоки – едни плакаха от носталгия, други от мъка. Едва повторното гостуване на певицата в откриването на Матера 2019 успокои духовете и върна обичайния порив на национална гордост от нейната вечна „космическа” песен. Водещите свързаха изпълнението с 50-годишнината от първото кацане на човек на Луната, която отбелязваме през 2019.

В същото време, в Матера заложиха за откриващото събитие на по-сигурно, канейки четири международни изпълнителски трупи с готови продукции, както и маршируващи банди от всички европейски столици на културата.

Основен фокус на италианското откриване е партньорството с медийния гигант RAI UNO и с EURONEWS. Но и двете столици на 2019-а се радват на позитивни отзиви и добро медийно покритие на международно ниво. Създаването на нова видимост на градовете е постигнато.

Остава въпросът какво породи екстремните реакции срещу пловдивското откриване сред местната публика. Не видяхме ли на кулата точно себе си - много на високо и много отчетливо всичко, което можем и не можем?

Причините за тази реакция вероятно са свързани с европейската интеграция на българската културна сцена - доколко тя се е състояла в последните десет години или и тя се приема, също като титлата на Пловдив, като географска даденост и награда по заслуги.

„Мейнстриймът”, доминантите в културата по правило пораждат само ненавист сред интелектуалните кръгове. Грижливо отглежданият с десетилетия от институциите представителен дял на българската култура много рядко се пресича с откъслечните и епизодични прояви на съвременно мислене и артистичен подход, съществуващи в доста негостоприемна среда. А и те твърде рядко слизат от абаносовите кули в центъра на София, защото извън тях няма да открият подготвена публика. Причините, свързани с реалния капацитет на българската културна сцена, за съжаление, са много.

Още по-сложен става пловдивският казус, когато популисткото говорене нахлуе пряко в културното поле. Вместо като сцена, кулата в Пловдив беше възприета като постамент на властта, моментално подложен на охулване. Пример за това говорене е ревизията на инфраструктурните проекти в Европейската столица на културата, започнала много преди откриването ѝ, подета в социалните мрежи главно от политическите опоненти на местното управление. Донякъде е обяснимо именно с инфраструктурата да се обоснове този спор за културата. Обективността на оценката там би била невъзможна, за което свидетелстват реакциите на спектакъла на откриването, но сградите, построени или не, са ясни за всички. Стигна се до кулминацията, в която отявлените критици на инфраструктурните проблеми наскочиха и срещу единственото със сигурност построено съоръжение – сцената на откриването.

Никакъв шанс за Европейската столица на културата при тези обстоятелства.

Във войната на троловете с кулите може да бъде потопен дори и най-решителният опит за правене на култура. Като се добави цялата противоречивост на самия проект и нелеките обстоятелства, в които поначало в България се създава културно съдържание, Пловдив - Европейска столица на културата, е обречен за остане в историята като кораб, потопен от собствените си пътници – неговите създатели и тези, които биха имали най-голяма полза от успеха му, но страстно желаят неговия провал. Истинско огледало на обществото. За добро или лошо, този експеримент няма да се повтори в България скоро.

Огнян Михайлов, културолог

София – Брюксел

Бел. ред. Редакцията е готова да публикува и други мнения по повдигнатите в текста въпроси.

Краят на съвременното и предизвикателствата на пост-съвременното изкуство

Краят на съвременното изкуство е свързан с все по-пълното и категорично обособяване на съвременното изкуство като отделна критическа и историографска категория. . През 2002 г. американският теоретик на изкуството Томас Макивили коментира, че терминът „съвременно изкуство“ има особена натовареност в контекста на модернистичния поглед към историята.

Според него, обозначаването на дадено изкуство като „съвременно“ не означава просто, че това изкуство е създадено в момента, а че се основава на изследване на западната художествена традиция и притежава осъзнаване на критичния дискурс, свързан с тази традиция. ***(1)*** *Така формите на художествено изразяване, произведени в настоящето, които не показват такова съзнание или не проявяват пряк интерес към взаимодействие с тази традиция, неизбежно излизат извън границите на съвременното.*

По сходен начин Борис Гройс в своята статия от 2007 г. „Топологията на съвременното изкуство“ коментира, че: „Днес терминът „съвременно изкуство“ не означава просто изкуството, което се произвежда в нашето време. По-скоро днешното съвременно изкуство демонстрира начина, по който съвременникът проявява себе си - актът на представяне на настоящето. В това отношение съвременното изкуство е различно от модерното изкуство, което е насочено към бъдещето, и се различава и от постмодерното изкуство, което е историческо отражение на модерния проект. Съвременното „съвременно изкуство“ привилегирова настоящето по отношение на бъдещето и миналото. Така че, за да оправдаем характера на съвременното изкуство, изглежда е необходимо да го позиционираме в неговата връзка с модерния проект и с неговата постмодерна преоценка.“

Художественият дискурс на модернизма е каноничен предшественик на съвременното. В подобна историческа перспектива съвременното се явява естествен резултат на сегашното състояние на западната модерност. През последните години има ясен консенсус, че терминът “съвременно изкуство” не обозначава най-новото изкуство, което се създава днес, а е отграничително понятие, което се отнася до определен вид изкуство. В исторически план понятието “съвременно изкуство” се базира върху идеята, че съвременното изкуство представлява автономно явление, което исторически идва след модерното и постмодерното изкуство, като същевременно с това преодолява всички останали форми на изкуство, които продължават да съществуват анахронично в съвременността. Категорията „съвременно изкуство“ като институционална рамка е пряко свързана с проблема за съвременността в глобализирания свят. С други думи, тази категория възниква от противоречията, които участват в едновременността на отделните исторически линии на развитие, които се случват заедно в „настоящето“. Като особен вид изкуство и състояние на изкуството, съвременното изкуство успешно се възползва от буквалното значение на понятието „съвременно“ и едновременно с това монополизира историческата онтология на изкуството по отношение не само на днешния ден, но и на бъдещето. Днес този термин обозначава един основен дисциплинарен център, който е поел концептуалното управление на категорията „изкуство” и всички процеси, чрез които идеите, практиките и институциите на съвременното изкуство се свързват с общия термин „съвременно“ - както към самата специфика на това изкуство, така и към моделите за приемане на изкуството изобщо. Това уточнение е важно, доколкото функционирането на понятията и практиките около явленията “съвременно изкуство” и “музей за съвременно изкуство” имат ясно определени философски, културни и исторически граници в областта на визуалните изкуства през последното десетилетие на XX в. и първите две десетилетия на XXI в. Същевременно „съвременното изкуство“ със своята дифузна структура е много трудно да бъде директно дефинирано и конфронтирано. Александър Алберо е първият, който през 2009 г. категорично описва „съвременното изкуство“ като различен исторически период на изкуството. Според него, в годините след 1989-а е настъпил нов исторически период, който в контекста на изкуството става известен като съвременен. **(2)** За Алберо този нов исторически период изразява концепция за съвременност в изкуството, която съдържа „съзнание за радикално скъсване“ и представлява обрат, който отразява моментната хегемония на консолидиращи формации, като глобализация, интернет и неолиберализъм. Към основните дефиниращи характеристики на съвременното изкуство Алберо посочва още: преразглеждане на авангарда като повторно свързване на изкуството с живия живот; изненадващата повторна поява на философската естетика като опит за търсене и намиране на специфичната природа на естетическото преживяване; изместване от когнитивни към афективни нагласи, което представлява отрицание на някои от най-продуктивните достижения на пост-структурализма; ново конструиране на зрителя и на субекта на изкуството. Поразително прозорливите тези на Алберо получават противоречива рецепция. Достатъчно е да бъде спомената книгата на Ричард Майер от 2013 г. „Какво беше съвременното изкуство“, посветена на множеството употреби на термина „съвременно изкуство“ през XX век - книга, която в крайна сметка защитава разбирането, че всички произведения на изкуството някога са били съвременни. Сериозен антидот относно подобни възгледи през същата 2013 г. предлага британският философ Питър Озбърн, който подлага на критичен анализ употребите на термина „съвременно изкуство“ през XX век и защитава своята генерализирана теза за това, че съвременното изкуство задължително се явява „постконцептуално състояние на изкуството“, доколкото предполага критичното наследство на концептуалното изкуство като условие. **(3)** За Озбърн идеята за изкуството повече не се позовава на статус, базиран върху медия. Така съвременното изкуство въвежда равнопоставеност между материалите и медиите. Това е ситуация, която Розалинд Крауз още през 2000 г. определя като „постмедийно състояние на изкуството“ **(4)**, а Петер Вайбел през 2013 г. нарича „медийна справедливост“. **(5)** За Вайбел глобалното съвременно изкуство се характеризира не само с равнопоставеност на отделните медии, но най-вече с безпрецедентно смесване между тях. Също така, за Вайбел отличителен белег на съвременното изкуство става заместването на репрезентирането на реалността от самата реалност. Според него, медиите на репрезентиране - от живопис до видео, не само са трансформирани, но и заместени. Затова в съвременното изкуство ние намираме смесица от репрезентация и реалност, а понякога намираме само реалност и удвояване на реалността като изкуство. Интересно е, че точно по отношение на реалността като медия на съвременното изкуство, през същата 2013 г. се появява и първата сериозна теоретична атака към съвременното изкуство като доминираща форма на изкуство. В своята статия „Причина за унищожаване на съвременното изкуство“ Сухаил Малик твърди, че появата на философския спекулативен реализъм създава условия за друго изкуство, различно от съвременното изкуство. За Малик това, че една реалност като изкуството може да бъде възприета само от мисленето или съзнанието за нея, така че тя непременно да бъде съпътствана от това мислене и съзнание, е зависимост, която отпраща към това, което френският философ Куентин Мейясу нарича „корелационизъм“. В този смисъл, съвременното изкуство е форма на корелационизъм, която трябва да бъде отхвърлена от всеки реализъм, който твърди, че възприема реалното извън мисълта или условията на субективния опит. Така предизвикателството на спекулативния обрат в съвременната философия провокира към унищожаване на естетическото преживяване като необходимо условие и основополагащ термин за изкуството. По-късно в своите лекции, публикувани под заглавие „За необходимостта от изход на изкуството от съвременното изкуство“ Малик ще заяви, че съвременното изкуство е фетиш на настоящето, който пречи на настоящето и блокира достъпа до реалното. За Малик възможният изход от съвременното изкуство е свързан с преодоляване на двете доминиращи аксиоми на съвременното изкуство: анархо-реалистичната максима и неопределеността. Това, което Малик дефинира като анархо-реалистичен принцип, е позиционирането на изкуството като постоянен недостатък по отношение на това, което то трябва да бъде. Анархо-реализмът търси по-реално изкуство, защото съвременното изкуство е винаги твърде институционално. Малик отбелязва, че отричането на аспектите на съвременното изкуство всъщност само утвърждават съвременното изкуство, защото съвременното изкуство приема всичко, което се опитва да го отрече. По този начин, анархо-реалистичното търсене се превръща в търсене на едно постоянно отрицание на съвременното изкуство, което възпроизвежда самото съвременно изкуство. За Малик вторият доминиращ принцип, който е свързан с медийната неопределеност на съвременното изкуство, също обслужва преобладаващите форми на критика, които поддържат съвременното изкуство. Така в средата на второто десетилетие на XXI век Сухаил Малик се превръща в един от първите автори, които поставят кардинално въпроса за преодоляване на съвременното изкуство като доминираща парадигма. Същевременно хегемонията на глобалното съвременно изкуство предизвиква много теоретици да смятат, че принципите на съвременната система на изкуството са същите принципи, които репрезентират принципите на западната неолиберална система. По този начин терминът „съвременно изкуство” се оказва неизбежно въвлечен в политическите реалности на неравномерното развитие. Но, освен чисто политически проблеми, съвременното изкуство има и сериозни философски проблеми. Питър Озбърн смята, че без философия на времето, която да бъде включена към художествената критика и естетика, творбите на съвременното изкуство са обречени да останат неразбираеми. **(6)** Според него, това е така, защото от всички форми на изкуство, именно съвременното изкуство осъзнава в най-голяма степен своята основна цел като възможност да направи времето осезаемо. Съвременното изкуство не само показва, че в настоящето съществуват много и различни „сега“. Основната претенция, която стои зад идеята за съвременното изкуство, е, че има форми на изкуство, в които има най-много „сега“. Озбърн определя съвременното изкуство като нова форма на историческа темпорализация, която ознаменува прехода от колониална към глобална модерност посредством напрежението между основната ценност на модерното - „новото“, и основната ценност на съвременното - „актуалното“. В тази връзка обаче именно времето и появата на една нова спекулативна темпоралност сякаш заплашва да детронира съвременното изкуство от позицията му на хегемон. В своята книга „Времевият комплекс и пост-съвременното“ Армен Аванесиан и Сухаил Малик твърдят, че изкуството ще става все по-зависимо от сложността и мащаба на системи, в които бъдещето заменя настоящето като структуриращо условие за времето. Така съвременното изкуство се оказва под натиска на пост-съвременното пренасочване на настоящето като част от променен и спекулативен времеви комплекс.

За мен краят на съвременното изкуство идва с необходимостта от изкуство, което не желае повече да се преструва, че разкрива чистите модели на „художественото настояще“. Краят на съвременното изкуство е свързан с края на настоящето като специфична художествена форма. Става дума за края на идеята за настоящето като хетеротопия, която предлага комфорта на едно историческо настояще. Съвременното изкуство остава затворено в това, което аз наричам „музеографска парадигма“ на изкуството. Основното напрежение между съвременното и пост-съвременното изкуство е по отношение на субекта на изкуството. Субект на съвременното изкуство е историческият човек. В този смисъл, съвременното изкуство е и остава исторически период и исторически стил. Проблемът със съвременното изкуство не е в това, че всички негови образи и обекти в крайна сметка отиват в музея, а че музеят е готов да влезе в тях. Днес изкуството все повече се опитва да изпробва своето функциониране в една нехудожествена вселена. Пост-съвременното изкуство експериментира с радикалната същност на „некорелирани“ образи и обекти, в които открива нови нива на естетическа свобода. Пост-съвременното изкуство е обвързано с нова програма за освобождаване на човешкия опит. Пост-съвременното изкуство експериментира извън рамките на своята медиалност и взаимодейства с изкуство, изцяло трансформирано от науките за изкуството, където може свободно да оперира на множество нива на абстракция.

Пост-съвременното изкуство може да реализира своята радикална потенция, като осцилира между две фундаментални позиции: „свещената уязвимост на зрителя“ и „задължителното отсъствие на художника“. Това, което наричам „свещена уязвимост на зрителя“, е състояние, свързано с един голям парадокс, който остава пропуснат в историята на цялата модерност, а именно делегираната илюзия да бъдеш зрител на творба на изкуството. Парадокс, който съвременното изкуство прикрива с категории като „триумф на зрителя“. Втората позиция е свързана не с това как художникът „присъства“, а как може да твори в режими на „отсъствие“. Публичността, събитията и информацията за изкуството са повече от медия, повече от самото изкуство, те са всичко това, което художникът трябва да преодолее със своето „отсъствие“. Това е новото голямо условие. Условието художникът да съумее да ни убеди, че вече не е там. Да ни убеди, че е успял да освободи изкуството от принудата на присъствието. Задължителното отсъствие е призив за нов вид автономия на изкуството, при която присъствието на обектите в реалността на света са освободени от реалността на художника като място, където могат да бъдат възприети в тяхната значимост.

Петер Цанев

Из изложбата на Петер Цанев в галерия ***Алма Матер***



Бел.ред. *На 15 януари в галерия Алма Матер на Софийския университет се откри изложбата “Свещена уязвимост” на Петер Цанев. Изложбата беше определена от художника като изложба-лекция и при откриването ѝ той прочете едно “научно съобщение”, в което обяви края на съвременното изкуство. На 23 януари в галерията се състоя дискусия, в която Петер Цанев изложи своите аргументи в полза на това свое твърдение. Текстът, който публикуваме тук, е разширен вариант на изложението, направено от художника по време на дискусията.*

1 Thomas McEvilley. Eurocentrism and Contemporary Indian Art, 2002

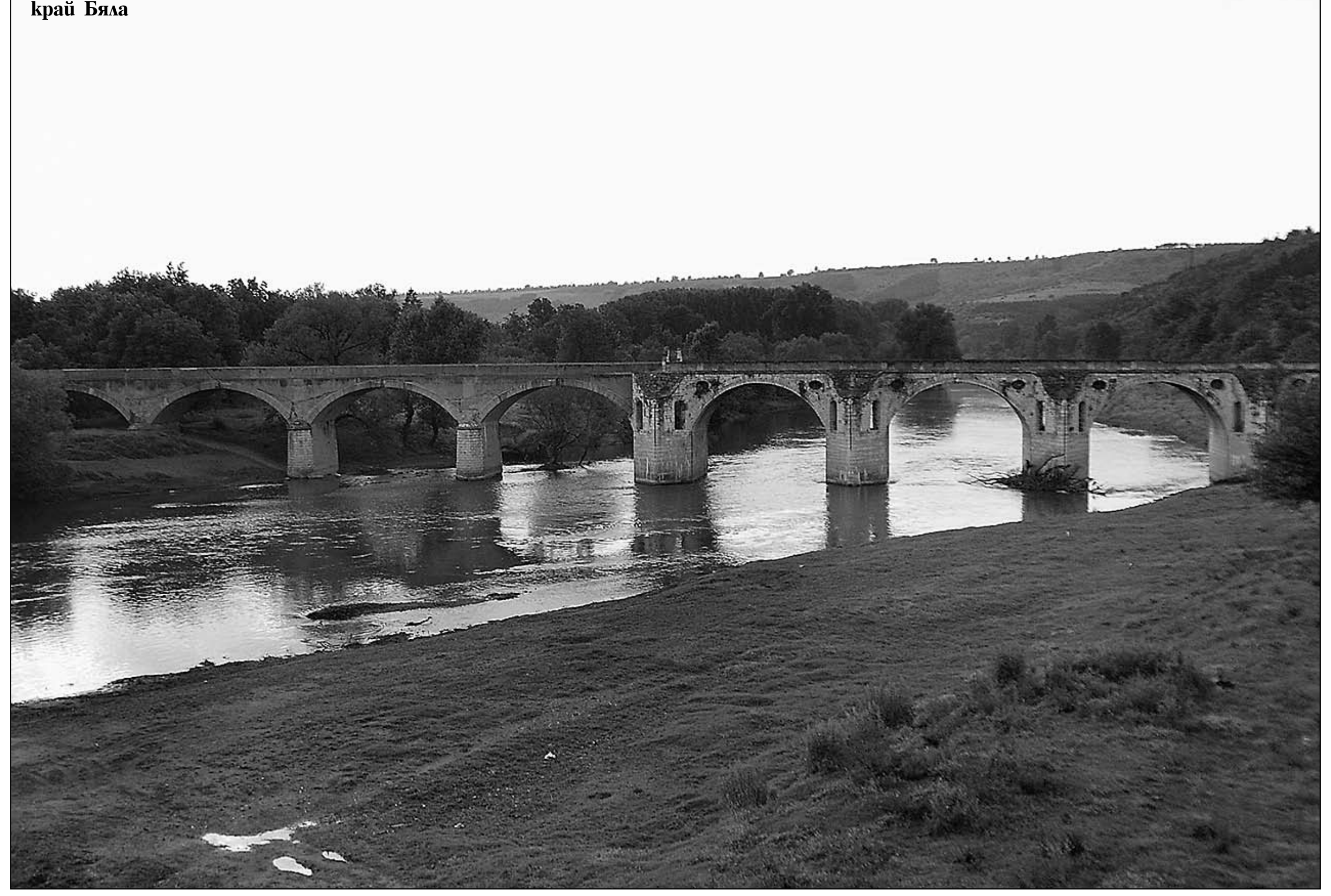
2 Alexander Alberro. Periodising Contemporary Art, 2009

3 Peter Osborne. Anywhere or Not at All. London: Verso, 2013

4 Rosalind Krauss. Art in the Age of the Post-Medium Condition, 2000

5 Peter Weibel. Globalization and Contemporary Art, 2013

6 Peter Osborne. The Postconceptual Condition. London: Verso, 2018



Мост на Колю Фичето край Бяла

Инженерите, архитектите, Соркин

Да се превежда Майкъл Соркин[1] е трудно, но изключително приятно. Например, трите точки (23 – 25) във връзка с „ъгъла", преведени от не май къде буквално, едва ли имат сграден или тротоарен ъгъл предвид, а по-вероятно са двусмислено свързани с повратен момент, преодоляване на препятствията и неизбежността архитектът да понася успешно пренебрежение, неодобрение, несправедливо обвинение? Или да вземем „изящния труп" (126). Дали Соркин има предвид класическата съвършена и остаряла архитектурна форма, или отсеченото дърво, което, обелено и разбичено, дава качествен материал?

„Тестът на Соркин" отговаря на въпрос, станал задължителен напоследък: интелектуалци ли са архитектите? Вероятно има причини за съмнение. В миналото, че са били такива, няма спор, сега стана спорно... Според Тони Джъд, интелектуалците от Дидро насам са наричани (поне във Франция) моралисти (без днешния ироничен оттенък на думата). Такива са били още Езоп и Тукидид, Петроний и Апулей, Исидор и Антимий от Трал, Петко Славейков. За интелектуалец не е достатъчно да си мъдър и прозорлив специалист по нещо, нужно е да бъдеш обществено ангажиран. Понятията еволюират.

Този интригуващ текст има далечни цели и добра мотивация. Намерението му е да впечатли публиката с широкия спектър от знания, умения, чувства и опит, които истинският архитект притежава, плюс професионалното можене да строи и да проектира. Соркин не изброява всичко необходимо, избира симптоматични примери. Без много труд могат да се напишат още пет пъти повече от 250-те „изисквания" и качеството им като четиво и като съдържание не би пострадало много.

Авторът на „въпросника" е поставил в скоби съвсем малко подсказки. За българския читател са нужни значително повече. Поразителна е липсата на чувство за хумор в „изискванията" към архитекта. Но пък Соркин има хумор в изобилие.

Соркин набляга на хедонизма и епикурейството – вероятно, защото Модернизмът (преди всичко Льо Корбюзие) пострадаха от обвиненията в догматизъм и мизантропия. Защо фигури като Робърт Моузес и Бети Фридан (които не са архитекти и за които в България нямаме хал хабер) присъстват в компанията на други подобни? На Запад те бяха изключително важни и ще стават все по-важни. Джейн Джейкъбс и Рейчъл Кързънс са вече тук.

Няма ред в изброяването, за да е по-интересно и разнообразно, на места – сугестивно – във връзка със съседния въпрос. Другояче групирани, „изискванията" могат да се подредят в раздели: естествени науки, обществени науки, медицина, история, изкуствата, екология, философия... политика и, естествено, строителство – в още по-големи тънкости. При това, според Соркин, не е достатъчно архитектите да имат разнообразни и дълбоки познания във всички области. Нужно е още да имат душа, да съчувстват на света в текущите му проблеми и вечни красоти, да имат личен опит, да са били... навсякъде и да са преживели присъствието си дълбоко.

Как стои съвременният български архитект спрямо теста на Соркин? Без съмнение – зле, въпреки че днешните студенти са видели доста повече свят от родителите си. Дори ако преобладаващите англоамерикански реалии заменим с български и европейски, пак няма да получим приемлив резултат. Архитектурата на континентална Азия, последните постижения на науките, обществените движения на XIX – XXI век никога не са изучавани от българските студенти. Общата им култура във връзка с литературата и останалите изкуства е ниска след две нечетящи поколения.

Може ли „тестът на Соркин" да бъде полезен? И как още! Аз бих пренастроил според него цялото архитектурно образование. Тъй като това няма как да стане, предлагам нещо по-лесно. Всяка от 250-те „теми" да бъде разчепкана и изложена (примерно) на страниците на седмичния периодичен печат. 250 теми = 5 х 50 седмици = (малко повече от) 10 учебни семестъра - колкото се учи специалността архитектура по света и у нас. При това, по темите могат да пишат различни автори. Има ли подходящи? Бихме могли да потърсим.

Днес за специалността архитектура в България кандидатстват все по-малко младежи. Да не би да са стъписани от обема знания, които „въпросникът на Соркин" предполага? Дали все пак „туризъм" и „връзки с обществеността" не са по-лесни? Вероятно са. „Въпросникът" косвено дава ключа към отговора какво прави архитекта архитект. Прочетохте ли внимателно всичко чак до 250-ата „точка", обмислихте ли го? Ако да, може и от вас да излезе архитект... Любопитството е ключът. Младежта е все по-малко любопитна.

Корупционната българска действителност, законодателството, „клиентите" натикаха в калта архитектите, учените в областта, инженерите, професията. „Клиентът" не се интересува от качеството, което Соркин има предвид. Авторитетът на архитектите пострада катастрофално. Текстове като този на Соркин дават надежда за реабилитация. Ако погледнем нещата от тази страна, излиза, че публикуването на „въпросите" и техните възможни отговори са добра стъпка в правилната посока. Освен че са превъзходно *интелектуално* четиво.

Магистратурата по специалността „Международни икономически отношения" в УНСС избра за своите дипломанти темата: „Антагонизмът между инженерите и архитектите" чрез анкети в произволно избрани проектантски бюра. Инженер Иванка Кунева-Донова реши да напусне света на точните изчисления, взимайки второ висше в УНСС. **Икономистите**, а не **архитектите и инженерите се интересуват от темата, вероятно защото антагонизмът засяга икономическите интереси.** Кунева-Донова направи своята анкета между инженери и архитекти поравно и доказа, че антагонизъм съществува. За причините не се говори, а последиците очевидно пречат на работата. Опити да се види смешната страна на явлението не липсват. Донякъде те съдържат лекарството (смеха), но не помагат да бъдат проследени корените. Важна причина е несъзнаването на обществото да признае интелектуалното превъзходство на инженерите и архитектите.

Преди две хиляди и петстотин години архитектите на Древна Гърция строили на място (заедно с измислянето им), освен сгради от всякакъв вид, също така пътища, мостове, водопроводи, канализация, водохващане, помпи, измерителни уреди, духови инструменти, кораби, канали, подемни и обсадни машини, оръжие. Изглежда последният "архитект" от този вид по нашите земи е известният майстор Никола Фичев - същият, който заявил на управителя на цяла Румелия: "Паша ефенди, ако не направя моста на Бяла по тер[illegible] ся за 700 хиляди гроша..." и т.н. Доказателство за някогашната многоучност на архитектите и първоизточник на безценни сведения за миналото на Европа е "Десет книги за архитектурата" на римлянина Витрувий. "Книгите" на Витрувий ще излязат за първи път на български език през тази година. Преди петстотин години в Италия са били обект на многобройни подражания.

Оттогава "специалността архитектура" се разроила неимоверно, включвайки все нови и нови науки и умения, все по-малко в пряка връзка и зависимост от "чистата архитектура". Все пак, Отис не би изобретил асансьора, ако не беше необходим за мините и небостъргачите. Все още първите, които започват "от белия лист", са точно архитектите - всички останали работят след тях, по техните "подложки". Това е фактът, който само най-умните инженери признават, макар с уговорка, че на това предимство *скоро ще се види краят*. Много е възможно да познаят.

Преди петстотин години неслучайно половин дузина велики творци написали своите "Книги за архитектурата". Били са длъжни да го направят точно защото, освен архитекти, са били конструктори, художници, философи, скулптори, поети, математици, дипломати, фехтовачи, понякога монаси...

Малцина съвременни архитекти са такива. Развитието на науката и техниката, на щенията и възможностите предопределям загубата на позиции от страна на архитекта, позицията (и позата) на пръв и най-важен, на алфата и омегата в материалния свят. Не това обаче е причината за антагонизма.

Според римското определение, архитектът е *„Вир бонус перитус едификанди"* ,тоест - мъж добър, опитен в строителството. Освен че не става дума за жена, от него научаваме, че той е опитен именно *едификанди*, а не да речем *парланди, пинтанди, маркитанди* и най-вече *имитанди*. Тоест - архитектът *тогава* (освен че става дума за мъж) е полезен непосредствено в производството - там неговите способности се проявяват и оценяват. А там точно днешният архитект и все повече от инженерите отсъстват. Не поради неспособност или мързел - така диктува *разделението на труда* - едно от условията на прогреса. Това, което се случи на архитектите, все повече се случва на инженерите - в т.ч. на конструкторите - едни ще измислят, други ще изчисляват, трети ще проверяват, четвърти ще строят, пети ще контролират, шести ще одобряват, седми ще решават кой колко пари заслужава... необратим процес! Но съвсем доскоро всичко изброено са вършили именно архитектите... както и да се наричат. В тази действителност, ако някакъв антагонизъм съществува, би трябвало да е между архитектите, които могат (повечето изброени неща), и онези, които имитират... професионални умения. Същото при инженерите. Между добрите инженери и архитекти би трябвало да съществува братство - те произвеждат заедно материалния свят, силно зависят един от друг. Голяма част от техните знания, професионален морал и способности са общи и взаимно заменими, а в миналото - поделени. Техни истински врагове са фалшивите инженери и сбърканите архитекти... когато могат да бъдат разпознати.

Кълновете на антагонизма бяха насадени от образованието... преди много години. Когато за специалността архитектура за едно студентско място се състезаваха седем момчета и десет момичета, беше сякаш в реда на нещата приетите да се надуят като пуяци и да се фукат пред връстниците, приети „само" в „някакво си" инженерство или геодезия. Онези пък си го връщаха с твърдението, че архитектите са празноглави рисувачи, които *не знаят просто тройно правило* (което беше доказано), но и *за художници не стават* (това беше опровергано). Глупавите и суетни преподаватели в желанието си да се харесат на студентите насърчаваха тези настроения и от двете страни. Нямаше значение, че архитектурните катедри преподаваха на инженерите „своите" дисциплини, че инженери учиха бъдещите архитекти на математика, статика, физика, съпротивление на материалите, конструкции... Остарели и често излишни знания, неподходящо поднесени... от високомерната позиция на „голямата наука". От страна на архитектите - артистично презрение към „тесногръдите инженери". С такива именно нагласи към бъдещите си партньори в занаята нашите момичета и момчета влязоха в практиката.

Това продължава до днес, макар че вече с тройка по математика (на приемния изпит и до диплома) в България се става инженер, а кандидатите за архитекти са вече колкото приетите... негодници. Възможен ли е път назад? Към ренесансовото можене, към античната представа за архитекта (който тогава е и инженер, според днешния смисъл) като *демиург и занаятчия едновременно*? Възможно ли е архитектите и инженерите да разберат, че не са един другиму виновни, а виновно е общото им невежество, стремежът към прехвърляне на отговорности, бюрократичните хватки, уредени от безумни закони? Би трябвало да е възможно! Съществува понятието „пълна проектантска правоспособност". Нея камарите на инженерите и архитектите предоставят (всекиму) срещу диплома, три години (всякакъв) стаж и ежегодна такса. Ако се имаше предвид само *вир перитус едификанди*, колцина „мъже" биха отговорили на понятието? А и нужно ли е да са повече, отколкото все пак ги има? Научаването на занаята е дълъг и сложен процес. Нормално се предава от ръка на ръка, не става - от уста на ухо! Хората, които могат да строят (а следователно и да направят *читави работни проекти)* се броят на пръсти. Останалите дипломирани претенденти за „пълна правоспособност" би трябвало да са свободни, без никакви членства и такси, да правят *всякакви идейни проекти,* да участват в конкурси, да дават акъл - по всички въпроси. Когато обаче работата опре до *едификанди*, тогава да отиват като калфи при майсторите и когато майсторите преценят - младите и не дотам млади автори на идейния проект стават майстори на свой ред. Така е било, така трябва да бъде!

Има смисъл приемането в „лигата на майсторите" на камарите да се прави от инженери за архитектите и обратно. Има много смисъл камарата на инженерите и архитектите да е обща (както общо беше БИАД). Направил си идеен проект? Построил си го под ръководството на (избран лично от тебе) майстор? Резултатът е успешен? Ставаш майстор на свой ред! Колко просто!

Тогава за междупрофесионален антагонизъм няма да остане място. Разбира се, винаги ще има място междуличностният антагонизъм, но той е разпознаваем и изобличим. Обществото като цяло е заинтересувано да строят само подходящите хора. Да се реализират само добрите, успешните проекти дори ако техните автори се провалят на „теста" на Соркин. Антагонизмът е измислен. Той обслужва негодниците!

Павел Попов

1 **Майкъл Соркин, *250 неща, които един архитект трябва да знае*, бр. 1/2019 на вестник „К". Превод от английски Павел Попов.**

От релационен морален индивидуализъм към универсализма на идеологията на хуманизма

Две размишления върху Цветан Тодоров

(Продължение от миналия брой)

II.

„Недовършената градина"[1] разгръща проблематиката на хуманизма в дълбочина, като същевременно пренасочва до голяма степен абстрактния принцип за единството на човешкия род от „Ние и другите" към практиките на едно конкретно общество, което позволява на Тодоров по-успешно да свърже въпроса за хуманизма с проблемите на морала, а така също и с политиката и идеологията. Отстояваната от Тодоров релационна теория за човека разкрива социалната основа на единството на човешкия род, но тя не е обвързана непременно с проблема за характера на вярванията, природата на социалното устройство и идеологията. Със свеждането на контекста на изследването до Западна Европа и още по-конкретно до Франция, проблематиката на универсалността се конкретизира като проблематика на хуманизма.

„Недовършената градина" е мащабен, амбициозен труд, безспорно заемащ средищно място в богатото творчество на Тодоров. Той сам отбелязва тематичната му връзка с „Ние и другите", определяйки го като продължение и задълбочаване на издигнатата от него проблематика. От друга страна, много нишки и от редица предишни книги водят директно към „Недовършената градина". Книгата придобива смисъла на своеобразна политическа програма, почти доктрина, от чието име той ще говори през следващите години. Това не е вече книга изплащане на дълг към приелата го страна, а убедено говорене от името на общото духовно наследство и пряко включване в дебата за кризите, с които се сблъсква съвременното френско общество.

Цветан Тодоров определя „Недовършената градина" като един вид „роман за създаването на модерността с неговите главни действащи лица, техните премеждия, конфликти, съюзи".[2] Книгата предлага панорама на мисълта на модерното време във Франция в периода XVI - XIX в., обхващаща Ренесанса, Просвещението и периода непосредствено след Френската революция. Тодоров подрежда тази изключително пъстра картината в една строга типология, класифицираща възгледите на разглежданите учени, писатели, политици и философи в четири големи мисловни фамилии. Накратко това са фамилиите на: **1)** ***консерваторите*** - които биха искали да живеят в новия свят, изповядвайки старите ценности (Луи дьо Боналд, Жозеф дьо Местр, Алексис дьо Токвил); **2)** ***сциентистите*** - които изповядват, че чрез знанието могат да овладеят законите на съществуващия свят и да го променят (Огюст Конт, Кондорсе, Сен-Симон, Ернст Ренан); **3)** ***индивидуалистите*** - за които утвърдилият волята си за власт свободен човек се възприема като самодостатъчна единица, следваща собствените си интереси (Ларошфуко, Паскал, Хелвеций, Маркиз дьо Сад); **4)** ***хуманистите*** - за тези мислители човекът е отправна и крайна точка на човешките действия (трима автори олицетворяват историческите етапи на тази мисъл: „Монтен, който създава първата версия на доктрината; Русо, у когото тя достига пълния си разцвет; и Бенжамен Констан, който съумява да осмисли новия свят, произлязъл от революционното сътресение". Към тази фамилия са причислени още Монтескьо, Декарт и отчасти Токвил.).

Това са не толкова философски, колкото идеологически фамилии. Тодоров представя лаконично първите три и посвещава основното си внимание на четвъртата - хуманистите. Подложените на критика консерватори, сциентисти и индивидуалисти са му необходими за изграждането на множеството контекстуални опозиции с възгледите на хуманистите, но също така и за да отчете сложността на картината, доколкото четирите фамилии не са обградени с китайски стени и различни техни мотиви мигрират от една в друга фамилия, променяйки функциите си в новия контекст или сигнализирайки за определени опасности.

Представянето на мисълта на хуманистите ни дава ясна представа за изследователския метод на Тодоров. Подробното им изложение не представлява историческа възстановка, преразказ на познатото, а внимателно синтезиране и подреждане на богатата и разхвърляна картина. „Трябва да уточня, че онова, което най-силно ме вълнува, е не да изложа за пореден път мисълта на Монтен, Русо, Констан и някои други, а да я използвам за изграждането на модел на хуманистичната мисъл - т.нар. „идеален тип", като се опитвам да вниквам в тези автори."[3] Така изградения идеален тип е инструмент, който може да помогне да се разбере всяка конкретна ситуация. Тоест, не изложението на мисълта на хуманистите, а разбирането ѝ от един съвременен читател и интерпретацията ѝ извежда до синтез, който Цветан Тодоров няма да се поколебае да нарече „неохуманистична програма".

Неохуманизмът за него е не толкова хуманизъм в съвременни условия, колкото преоткрито и преосмислено духовно наследство. „Работата е там, че мисълта на авторите, основали това учение, не е претърпяла коренно обновление през последните сто и петдесет години; тъкмо напротив, тя ми се стори по-богата и по-нюансирана от „хуманистичната" вулгата, такава, каквато прозира в общоприетия днес начин на говорене."[4] Направеният препрочит на историята на френската хуманистична мисъл приема формата на съвременна доктрина. За Цветан Тодоров „хуманизмът е единствената приемлива идеология в нашата част на света, ако не искаме да станем жертви на религиозния фундаментализъм или националистическите страсти или да потънем в непризнаващия общи ценности индивидуализъм." Дори предлага формула на тази идеология: „Признаване на еднакви достойнства на всички представители на вида; издигането на отделното, различно от мен човешко същество до крайна цел на моите действия; и накрая - предпочитането на свободно избраното действие пред принудителното."[5]

Цветан Тодоров не пояснява изрично какво съдържание влага в понятието „идеология", борави с едно отворено и до известна степен губещо контури си понятие. За него мисълта на хуманистите, както и на представителите на останалите духовни фамилии, представлява „съвкупност от политически и морални идеи, от антропологични и психологически хипотези, които са произлезли от философията, но не се свеждат до нея." (с.27) Това разбиране на идеологията не предполага добре организирана система от възгледи, предлагаща обща картина на света и обществото, а още по-малко е свързана с определени групи или класи като израз на техните интереси. По-скоро за него идеологията е съвкупност от идеи, която е в състояние да повлияе в определена насока върху поведението на индивидите и групите по посока на утвърждаването на едно нормативно поведение относно отношението към човека, а не за организиране на обществото или променянето на света.

Поведение, което не е свързано с конкретни групи, класи или раси, а представлява всеобща норма, насочена към общото благо. Поради това Тодоров не отдава голямо значение на въпроса за традиционно правената връзка между идеологията и политиката, доколкото идеологията винаги отпраща към природата на политическото управление.

Все пак си дава сметка за връзката между възгледите на всяка от четирите духовни фамилии, в качеството им на *идеологии,* с определена политическа система. Мисълта на *традиционалистите* е свърза с авторитаризма; мисълта на *сциентистите* - с тоталитаризма; мисълта на *индивидуалистите* се родее с *анархията.* В последното твърдение прави впечатление очевидното несъответствие, тъй като анархията е по-скоро временно състояние на общество, характеризиращо се с липсата на правителство и на авторитет, а не политическа система, равнопоставена с авторитаризма и тоталитаризма. В същото време, индивидуализмът като идеология получава една неадекватна политическа конкретизация[6], зад която се крие една неназована, но имплицитно представена политическа формация.

Характеристиките, с които Тодоров свързва индивидуализма: материализъм, фрагментиране на обществото, отчуждение, помръкване на идеалите и смисъла, фетиш на експертността - все явления във фокус на критичната рефлексия върху съвременното общество от втората половина на XX век, говорят, че точният еквивалент на тази идеология логично се явява либералният капитализъм. Но Цветан Тодоров избягва думата капитализъм, вероятно за да не проблематизира връзката му с демокрацията. Що се отнася до четвъртата мисловна фамилия - хуманизма, за него „това е идеологията, залегнала в основите на модерните демократични държави". Той определя либералната демокрация като „съвременен хуманизъм" или още „критически хуманизъм", хуманизмът след Аушвиц и Колима, който е съчетал, на базата на осмисляне практиките на тоталитаризма, липсата на илюзия за човека с убеждението, че човекът е цел на всяко действие. (с.26) Така хуманизмът се явява съществена страна на либералната демокрация и в същото време - неин критически коректив.

Това обяснява и фразата *„единствената* приемлива доктрина днес". Отговорът на въпроса каква е същността на тази „единственост" е в заложения в нея морален императив. Очевидно формулата: „универсалността на *те*, целеположеността на *ти* и автономността на *аз*", не може да замени политическите критерии за определяне характера на един или друг режим. Тя насочва към общочовешки ценности и оставя открит въпроса за отношението между морала, политиката и идеология. Това кара Цветан Тодоров да направи уговорка, че само моралът не е достатъчен за добър живот. Макар хуманизмът да е идеологията на демокрацията, тя не може да бъде сведена единствено до него. „Все пак, хуманистичната доктрина не откликва на всички човешки нужди. Тя мълчи по въпроса за най-насъщните потребности на оцеляването: човек да е нахранен, да е на топло, да не се страхува за бъдещето и за близките си. Не ни учи кои са най-добрите икономически механизми, не казва дали пазарът трябва да определя всичко или държавата също играе роля." (с.380) Но точно около проблемите на икономиката, пазара, сигурността, социалните права, образованието, здравеопазването и т.н. се изгражда целият политически дебат и всички следващи от него прагматични действия. За да се осъществят принципите на хуманизма, са необходими конкретни политики, които няма откъде другаде да дойдат, освен от идеологии, изразяващи групови или класови нагласи и интереси. Ето защо Тодоров е принуден да признае: „Хуманизмът не определя точната политика, различни и дори противоречиви избори могат да останат съвместими с хуманистичните принципи (напр. разграниченията между „либерали" и „републиканци")".(с.377) И още: „Демокрацията и светската държава не отдават предпочитание на нито едно схващане за доброто, стига да не противоречи на върховните ѝ принципи (...)

Привържениците на останалите духовни фамилии не са непременно глупави и зли; те долавят и изтъкват аспекти на човешкия опит, които хуманистите смятат за несъществени, но пък и самите хуманисти могат да грешат: свободното изучаване на света трябва да продължава." (с.381) По този начин Тодоров издига моралния принцип като критерий за атестиране на въпросните четири мисловни фамилии и произлизащите от тях идеологии и политически режими, приемайки тяхната не реална, а по-скоро процедурна равнопоставеност. Излиза, че придържането към принципите на хуманизма е ключът за валоризиране на тези елементи от техните принципи, които не биха противоречали на хуманистичната идеология. Не защото Цветан Тодоров очаква от авторитаризма, тоталитаризма или егоизма да разкрият хуманна перспектива, а от отказа му хуманизмът да бъде свързан изключително с конкретна идеология, тъй като това би противоречало на собствения му принцип за добронамереност към „другия". Основание за това предположение ни дават и посочваните от него дефекти на съвременната демокрация. Той с горчивина ще констатира, че „победата на демокрацията над тоталитаризма не доведе до процъфтяването на населението в бившите тоталитарни страни."[7] Хуманистичната мисъл, според него, задава общата рамка на действието на човешките общности, поради което „днес всички са повече или по-малко „хуманисти". (с.26) Но ако днес, поне в тази част на света, която обсъжда, демокрацията е единствено представената политическа форма, какво го кара да постави в кавички направените от „другите" заявки за хуманизъм?

На прицел са именно снижените критерии на „съвременния" хуманизъм, най-често свеждан до изискването за равенство. Този хуманизъм Тодоров квалифицира като „минимален". (с.377) Той е за „активен" и „по-амбициозен" хуманизъм, превръщащ човека в крайна цел на съвременните институции и на политиката. Този максимализъм безспорно съдържа едно утопично измерение, определящо на хуманизма статут на надидеологическо явление, отвъд различните политически формации. Но доколкото хуманизмът сам е определен като идеология, задаваща критерии на останалите идеологии, върху чиято основа трябва да се разгърнат политическият дебат и политическият живот, излиза, че той се явява нещо като свръхидеология или своеобразна идеологическа денотация, върху която се развиват вторичните, конотативни идеологии на различните мисловни фамилии. Към тази констатация ме насочва убеждението му, че на днешната демокрация ѝ липсва моралното измерение... Но ако не една или друга политики могат да наложат хуманизма като мярка, то какво друго може да го направи? Остава само дълбоката вътрешна индивидуална привързаност и вярата във вечните и непреходни човешки ценности. Тоест, вярата в добрата природа на човека - един вид, нова светска религия. Може би точно затова в коментар на книгата в сп. „Експрес" от 13 април 2000 г. Цветан Тодоров е наречен „апостол на хуманизма". Едно определение, което е колкото заслужен комплимент, толкова и отпраща към утопичното измерение, към моралната проповед, към призива за светската вяра в доброто.

На базата на наблюдението върху различните идеологии, служещи за основа при решаването на „практически проблеми", Цветан Тодоров открива в хуманистичната мисъл новото потвърждение на решението си да запази идеологическа и политическа неутралност. Но това вече е неутралност, която не се изразява в принципния отказ от коментар на съществуващия обществен ред, а по-скоро отказ от избора между предлаганите обичайни алтернативни позиции. Тази неутралност произтича не от ситуацията на психологически мотивирана *внепоставеност*, а от позиция, ако може да се изразя така, на надпоставеност. Той откритото заявява недоверието си към т. нар. от него „чисти идеолози". Разбира се, и тук, както в повечето случаи, когато употребява понятия от социалните и политическите науки, той не пояснява смисъла, който влага в тях. Вероятно това е израз на съзнателно приета неустановеност, която да го предпази от влизане в конкретни идеологически спорове, но в същото време отваря вратата за разнопосочни догадки. Най-вероятно под „чисти" идеолози Тодоров има предвид застъпниците за идеологии, позоваващите се на частни, групови и класови интереси, както и всички, превръщащи в догма принципите, зад които застават. И в двата случая позицията на „чистия идеолог" е позиция на обвързването, на крайната ангажираност с определена политика.

В текстовете след 80-те години Цветан Тодоров се стреми да изясни ролята и функцията на интелектуалеца в обществото и политическия живот. Този интерес се синтезира в изграждане на типологии на интелектуалните позиции или интелектуалните функции, обикновено представяно под формата на триадични класификации, в които търси и своето място. Ето как изглеждат типовете интелектуалци, сред които най-естествено би намерил своето място: „интелектуалецът като глас на разума" (в „Поуките от историята") или „интелектуалецът като въплъщение на критическата функция" (в „На чужда земя")... Тези определения на интелектуалната функция напълно се съгласуват с направения избор за „неутралност". Това директно е заявено в безапелационното отхвърляне на едно определение за интелектуалеца, което от средата на миналия век до ден днешен е монополизирало популярните представи за функцията на интелектуалеца. Става дума за формулираното от Жан-Пол Сартр понятие „ангажиран интелектуалец". Безспорно за Цветан Тодоров ангажираният интелектуалец не е далеч от образа на „чистия идеолог", тъй като ангажираността му към дадена кауза най-често става за сметка на заглушаване „гласа на разума" и загърбване на „критическата функция". „Ангажираността е най-лесното нещо в света, всеки се ангажира за една или друга кауза." Отхвърляйки понятието „ангажиран", той го замества с понятието „отговорен": „Отговорността е винаги съответствие между езика, на който говорим, и света."[8] Отговорността при съденето за света е подчинена не на конкретна кауза, а на общовалидни принципи, на безпристрастна оценка.

Тодоров търси аргументи и опора за своята „неутралност" или казано по-друг начин, за своята „отговорност", назад в историята на мисълта. Привлича на помощ дори Аристотел, възхваляващ „средния път", заявявайки, че съзнателно поема риска, който се съдържа в твърдението, че „в умереността има нещо вяло"[9] Този урок повтаря и Монтескьо, един от великите хуманисти, за когото не е толкова важен характерът на режима (република или монархия), а това дали е умерен, властта му да не е неограничена. Умереността е гаранция за избягване на крайностите и на опасностите, които носят. „Умереността" или „средния път" са реакция на кризата на традиционните днес идеологии, те начертават посока, която предполага еднаква дистанция от деформациите, с които са свързани тези идеологии. Но Тодоров чувства като най-близко предложението на Жан-Жак Русо. „Нито пълно подчинение на обществото, нито усамотението могат да решат човешкия проблем (...) Първият път отвежда човека до социализацията (...) би могло да се каже, че това е пътят на „социализма" в буквалния смисъл на думата (...) Вторият път се опитва да затвори човека в „индивидуализацията", тоест, това е пътят на индивидуализма. Но Русо измисля „трети път", позволяващ да се преодолее това противопоставяне (...) и тъкмо той заслужава да се нарече „хуманистичен", защото признава едновременно и социализацията, и индивидуалната автономия."[10] Тоест, „третият път" не се противопоставя на първите два, а обединява ценното от тях, свързва тези техни елементи, които биха помогнали за осъществяването на хуманистичния идеал. Не е трудно да видим, че този „трети път" възкресява други провалени или нереалистични опити за неговото напълване с реално съдържание, като надеждата за „социализъм с човешко лице" или популярната през 80-те години на миналия век теория за конвергенцията, вдъхновена не толкова от частичното либерализиране на съветската система, колкото от успеха на западноевропейската социална държава.

Цветан Тодоров много точно диагностицира редица деформации на съвременната либерална демокрация, но ми се струва, че надценява припокриването на принципи и последствия и че малко стеснява идеологическия репертоар, който съвременната либерална демокрация предлага. Ето два примера за начина, по който вижда алтернативите: „Не сме обречени да избираме между 1) догматизма и нихилизма"; 2) „между социализацията и индивидуалната автономия". Ако двата примера представляват синонимни опозиции, то в такъв случай той рискува да сведе либералната демокрация или до „индивидуалната автономия", или до „нихилизъм" - сякаш тези две понятия се препокриват. При това, „нихилизмът" заема мястото, което други негови съждения отреждат на „егоизма". И в двата случая думата капитализъм отново е спестена (ако не сметнем алюзията в изрази като: „индивидуалистичната експертна демокрация"), но по този начин опозицията остава неясна, тъй като изричното назоваване на социализма (в този случай е спестено понятието комунизъм) повдига въпроса защо не е назован обичайният му антагонист. Умереността, предпазливостта, златната среда са начин да се избегне изборът, да се откаже ангажимент, но неизбежно избягването на силно дефинирани понятия за описание на политическия свят води до неяснота и двусмисленост на общата картина.

Ивайло Знеполски

1 Tzvetan Todorov, *Le Jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Grasset § Fasquelle, Paris, 1998.

2 Цветан Тодоров, *Недовършената градина*, с. 24-25.

3 Пак там, с. 27.

4 Пак там, с. 26.

5 Същата мисъл намираме изведена и в по-кратка формула: „Автономност на *Аз*, целеположеност на *Ти* и универсалност на *Те*", с.64.

6 В литературата върху анархизма в качеството му на идеологическо течение индивидуализмът не се посочва като негова отличителна черта. Нещо повече, повикът за по-малко власт е съчетан с идеи за социализиране, федерализиране и директна демокрация. Самите анархисти енергично отхвърлят обвиненията, че са егоисти, тъй като проповядват, че всички индивиди имат равни нужди и права. Всичко това на фона на критично отношение към капитализма и частната собственост.

7 Цветан Тодоров, *Памет за злото, изкушение на доброто. Анкета върху века*, София, ЛИК, 2002, с. 380. Не е пояснено в какво точно се състои това «процъфтяване» и остава неясно дали зад него не се крият по-скоро общи нереалистични и неоправдани очаквания, както и трудността отдалече да се видят знаците на положителната промяна.

8 Цветан Тодоров, *Дълг и наслада. Разговори с Катрин Портвен*, с. 236-238.

9 Пак там, с. 326.

10 Цветан Тодоров, Недовършената градина, с. 299.

Спомен за травмите. Поуките от асимилацията на българските турци

Разговор със Зейнеп Зафер

- Била сте на 15 години, когато ви изселват от родното място заедно с родителите, защото са се съпротивлявали на асимилаторската политика на комунистическата държава (конкретното събитие, след което е изселването, е известно като бунтът в благоевградското село Корница от 28 март 1973 г.). Какви са спомените ви от онзи момент?

- Да, когато ни изселиха от родната Корница, аз бях на 15 години, но също като родителите ми, бях голям противник на насилственото побългаряване от комунистическата власт. Следях всички развития. Нощем понякога спях на площада, където бяха запалени огньове. Заедно с други мои връстници вярвах, че ако се борим докрай, ще убедим архитектите и изпълнителите на насилствената асимилация да се откажат. Не ходех на училище в знак на протест. Когато бяхме вкъщи, по традиция всички заедно слушахме западните радиостанции или Радио „Скопие" - дали няма да съобщят за случващото се. Радиото за нас беше част от живота ни. Бях на 15 години, но баща ми споделяше всичко с мен, защото непрекъснато задавах въпроси.

- Как ви приеха на новото място, където ви изселиха?

- В плевенското село Славовица, където изселиха майка ми, брат ми и мен, ни приеха доста добре. Понеже нямахме нищо, съседите още с пристигането ни донесоха консерви, дърва и въглища, за да запалим печката, но после самите те го направиха, защото за пръв път виждахме въглища. Децата от махалата ни приеха много бързо, предложиха ни да си играем с тях. За да получим някакви пари за прехрана, кметът беше дал работа на майка ми да прекопава розите в парка пред кметството. Аз и брат ми също й помагахме, защото беше ваканция. Само след няколко дни при нас дойде група от момичета и момчета, сред които и дъщерята на кмета – Валя. Те ми казаха, че са дошли да се запознаят с мен, тъй като ще учим в един клас. Аз бях облечена в нашата национална носия - с шалвари и забрадка, но на тях това изобщо не им беше подействало. Те просто се радваха на новата си съученичка. Много се развълнуваха с брат ми, който беше по-малък - в 6 клас, и се успокоихме. В Корница стреляха срещу нас, гавреха се, а тук ни приемаха като хора!

Десет мъчителни дни очаквахме вест от баща ни, за когото не знаехме какво му се е случило в Корница и дали въобще е жив. И един ден, както бяхме на улицата, видяхме пощальонката, приближаваща се с колело към нас, със светнало от радост лице. Тя отдалече ни се развика, развявайки телеграмата на баща ми: „Нося Ви радостна вест!". И от сърце, като сестра, споделяше нашата радост, без въобще да ни познава.

- Как родителите ви обясниха необходимостта от напускането на Корница?

- Нямаше нужда родителите да ни обясняват нещо, ние бяхме в центъра на събитията. Бяхме свидетели на всичко и смятахме, че си заслужава да страдаме за името, религията, идентичността. Но бяхме изпитали истински страх в онази ужасна кръвопролитна нощ – на 28 срещу 29 март 1973 г. Сънувахме кошмари и не можехме да спим. Затова, когато баща ми един ден ни каза, че можело да ни разрешат да се върнем обратно на село, но с брат ми се разплакахме и категорично заявихме, че не искаме повече да живеем в онзи ад, че тук е по-спокойно. И добре, че не се върнахме, защото нашите съселяни и хората от съседните села бяха подложени на невъобразим натиск. Децата в училище бяха бити жестоко, мерките за налагане на българските имена и приемане на новите паспорти бяха нечовешки – на повечето хора месеци наред беше забранено да се продава хляб и те се прехранваха с картофи. Малина Томова много добре е отразила този момент в сценария на филма си „Гори, гори огънче".

- От кой момент нататък си казахте – „аз ще се съпротивлявам, няма да позволя властта да ме смачка"?

- Както вече казах, животът ни беше подготвил за съпротивата. Първо, всички ние бяхме израснали с разказите за насилственото покръстването през 1912 г., 1913 г., за убийствата, издевателствата, изнасилванията, за дългия път от село до Бяло море (Егейско море) и обратно в края на 1912 г., който и децата са извървели пеша. Второ, разказите за горяните в нашето село, затварянето на вуйчо ми Хюсеин Бабечки (брат на баба ми) през 1949 г. в концлагера Белене за връзка с горяните, изселените семейства и осъдените на дългогодишен затвор наши съселяни и съседи, на чието завръщане след излежаване на 20-годишна присъда аз самата бях свидетелка... Трето, шестгодишна със собствените си очи видях насилственото побългаряване през март 1964 г. Ако растеш в село с такава богата история на страшни събития и съпротива, където по-възрастните ти разказват за смелия горянин Пането, убит край село, и други негови сратници, избягали от България, ако изживееш лично насилственото побългаряване, не може да мислиш положително за социалистическата система и да не се съпротивляваш на нейните беззакония и произвол.

Аз, а и много други мои съученици, започнахме да се противопоставяме от момента, когато учителите, с изключение на един-двама, престанаха да ни учат на наука. В интерес на истината, преди всичко учителите по точните науки, които идваха от други населени места, се включваха доста активно в редовете на преките жестоки изпълнители на побългаряването. Започна се през 1970 г.

Ще ви разкажа един интересен случай. Когато бях в 7 клас, през 1972 г., трябваше да направят класа ни комсомолци и затова ни казаха да отидем да си направим снимки в Гоце Делчев. Само аз не отидох, защото баща ми заяви: „Няма да се снимаш, така няма да могат да ти направят комсомолска книжка. Никакъв комсомол!". В деня на нашето приемане, когато задължително трябваше да отговорим на зададените ни въпроси във връзка с устава, аз и дъщерята на чичо ми, Сафие, не отговорихме на нито един въпрос, упорито мълчахме. Същото сториха и някои други наши съученици, но смеейки се на наивността ни, пак ни приеха. Разбира се, аз не представих снимка и не ми издадоха книжка, а след като ни изселиха през 1973 г., никой не ме попита за това. Така си и останах, без официално да съм регистрирана в Комсомола.

Повечето от учениците в Корница бяхме против асимилаторската кампания, но някои от нас по-смело спорехме с учителите. Имахме една учителка по история с гимназиално образование, която мразеше Турция и беше толкова ограничена, че твърдеше, че Турция не е република. Жестоко биеше учениците, които не учеха или се противопоставяха. Пускаха ни по радиоточките различни пропагандни речи за убеждаване, понякога изливаха, забраняваха ни да напускаме класните стаи, и ни принуждаваха да слушаме. Въпреки че сред нас имаше и бъдарчета, ние всички буйствахме, викахме високо, пеехме, запушвахме си ушите, за да не чуваме. Не можете да си представите каква атмосфера на недоволство и сплотеност имаше дори сред учениците!

Да ви разкажа и за конкретния момент - нощта на 28 срещу 29 март 1973 г., когато селото ни беше блокирано и започна нападението срещу хората на площада. Тогава веднага излязох от вкъщи, за да им се притека на помощ, за да отблъснем силите за сигурност, сред които имаше и доста цивилни - по всяка вероятност доброволци. Най-напред пръскаха със струя вода, след това започнаха да стрелят срещу нас. Като ни изблъскаха от площада към фурната, която е през една къща от нашата, чух, че някой извика: „Убиха човек, убиха Хюсеин Карахалил!". Пробих си път през събралите се и видях вуйчо ми проснат по очи, от главата му течеше кръв. Сложих ръката си върху главата му, но той не помръдна. Понеже ни обкръжаваха с водопръскачки, танкове, военни и цивилни с оръжие, всички се втурнахме да бягаме. Повече не го видях, защото с други хора се скрих у леля ми, откъдето със собствените си очи видях хората от село Лъжница, опитващи се да дойдат на помощ. А след 2-3 часа излязох, поисках разрешение от патрулиращи цивилни на улицата и се върнах вкъщи. На плочките пред фурната кръвта още не беше изсъхнала. Аз не можех да си представя, че хората могат да умрат така бързо, и не вярвах, че вуйчо ми е мъртъв. За смъртта му научихме едва 10 дни по-късно от баща ни. Защото рано сутринта ни взеха от вкъщи с майка ми и брат ми, а също и братовчедите ми с майка им (не знаехме къде са баща ни и чичо ми и дали са живи). Понеже баба ми, преживяла Балканските войни и покръстването през 1912 г. и 1913 г., с смяната на имената през 1964 г., остана съвсем сама, с разплакани очи. Натовариха ни заедно с много други жени и деца на три открити камиона. Повечето жени бяха с посинели лица от побоищата. Жената на чичо ми също беше изпогазвана, защото беше на площада при нападението. Не знаехме къде ни карат. Свалиха ни на гарата в Добрич(?).

В онази страшна нощ стреляха не само срещу мъже, а и срещу деца, жени. Вуйчо ми е бил убит, понеже заедно с много други от махалата беше излязъл от дома си и се е опитвал да помогне на хората от площада, чиито викове от побоя огласяваха нощта. Имаше и други убити и ранени. През нощта тогава убиха четирима души, единият от които от село Брезница. Всичко това, което преживях, ми помогна да стигна до следното заключение: за да можем да живеем по нашите традиции – така, както сме свикнали и както искаме, трябва да се съпротивляваме докогато извоюваме правата си; или, в най-лошия случай, докато можем.

- Как станахте член на Независимото дружество за защита правата на човека, ръководено от Илия Минев?

- След четири години и половина заповедта за принудителното заселване отпадна. Нашето семейство и семейството на Хюсеин Бабечки (сина на вуйчо ми, лежал в Белене) обаче получихме още една заповед, според която хем сме свободни, хем нямаме право да се върнем в Корница и оставаме да живеем в същите села.

Неофициално наказанието срещу нас продължаваше. И ние решихме да заминем от плевенските села Славовица и Ленково (където беше изселено семейството на Хюсеин Бабечки), защото беше трудно да живеем сред етнически българи, колкото и добре те да се отнасяха с нас (тук имам предвид само хората от село Славовица). Причината беше, че там нямахме възможност за всеобщо посрещане и празнуване на религиозни празници, нямахме джамия и гробище. Ето защо се преместихме в турското село Фелдфебел Дянково, Добричко. През 1982 г. от ДС отново започнаха да упражняват натиск върху нас да си сменим имената. Аз бях студентка във втори курс в Шумен и понеже отказах, ме отстраниха от университета (с помощта на преподавател, сътрудничещ на службите). Баща ми също беше призован два пъти в МВР-Толбухин (сега Добрич) и срещу него инсценираха трудова злополука. Мен ме скъсаха за първи път на 6 юли, а баща ми убиха на 9 юли 1982 г. Мислеха, че ликвидирайки баща ни, ще се огънем и така ще ни принудят да се подчиним. Но пак не успяха.

През 1984-1985 започна поредната кампания за насилствено побългаряване, синът на вуйчо ми, другият голям противник, беше затворен в Белене и ние, младите наследници на двете семейства, от които трима студенти, решихме да продължим да се борим. Попаднахме в затвора, след което, като изселени за две години, живяхме в две сравнително близки михайловградски села. Именно тогава от западните радиостанции чухме за създаването на Независимото дружество за правата на човека, за обявената доживотна гладна стачка на Хасан от Варна, бивш лагерист от Белене, за борбата на неговата съпруга Гюлсум. Секретарят на дружеството Цеко Цеков и говорителят му Димитър Томов живееха в Михайловград (Монтана). Понеже нямахме право да напускаме селата, изпратихме най-малкия брат на братовчедите ни, Кемал, при тях да им разкаже нашата история и да ги помоли да се заемат със защитата на гражданските ни и човешки права. Те приеха веднага, но предложиха да станем членове на дружеството, да ги свържем с мюсюлманското население в страната, което „сега се нуждаело от най-голяма защита". Имаше и уговорка да разкажем за нас и кампаниите на насилствено побългаряване пред западен журналист. Това бе причината, поради която Държавна сигурност реши да ни отдалечи от Михайловград (Монтана) и да ни принуди насила да се върнем в село Климент, Шуменско, където бяхме оставили майките си през май 1985 г. А трябваше да се разделим с тях, тъй като служители на ДС от Толбухин ни заповядаха да напуснем окръга, защото, с поредния си отказ да сменим имената си, сме въздействали отрицателно на хората от района.

- По време на най-голямата вълна на асимилация през 1985 г. сте осъдена на 2 години затвор, 2 години изселване и парична глоба. Какво си спомняте от годините в затвора или не искате изобщо да се връщате към това време?

- Тези години не могат и не трябва да се забравят. Това е част от нашата история, един от най-трудните ни периоди. Представете си – от осем членове на двете семейства, които, след посещението на френския президент Франсоа Митеран, на 3 февруари 1989 г. бяхме изгонени от България, петимата през 1985 г. излежавахме присъди в различни затвори. Вкъщи бяха останали само двете ни майки и петнайсетгодишният брат на братовчедите ми. Но ние сме само един от случаите на масово преследване, на жестоки репресии срещу цели фамилии. В затвора в Сливен имаше много жени и момичета, които бяха осъдени поради изразен по някакъв начин протест срещу насилственото асимилиране. Мисля, че най-малко 100 жени бяха осъдени на различни срокове само затова, че са позволили детето им да бъде обрязано. Те бяха обвинени в криминално престъпление - физическо нараняване на детето си.

За да не се позволи повече тези насилия да се прилагат спрямо малцинствата, днес 20-годишните трябва да знаят, че става въпрос за голяма човешка трагедия, за дълбока травма. Защото тези кампании не включваха единствено смяна на собствените имена и имената на децата, а и на починалите близки. Те включваха забрана на език, религия, национална носия, национална музика и танци, обичаи, всякакви традиции. Имената по надгробните камъни се заличаваха, старите гробища се разоряваха, за да не останат никакви следи, мъртвите задължително се погребваха по български традиции, а в смесените гробища - и в български гробища.

- Вие се включвате в щафетната гладна стачка в подкрепа на писателя Петър Манолов - секретар на Независимото дружество за защита правата на човека (НДЗПЧ). Бихте ли разказали повече подробности около този случай?

- В началото на 1989 г. секретарят на НДЗПЧ Петър Манолов обяви безсрочна гладна стачка в знак на протест срещу незаконното му задържане и срещу извършените от служители на ДС обиск и изземане на архива на Дружеството. Разбира се, ние с готовност го подкрепихме. Това беше наш общ протест срещу своеволието и незаконните мерки, които непрекъснато се вземаха срещу членовете на Дружеството. Турците от цяла България, които ни познаваха от затворите, Белене и изселените места, хората от община Каолиново (на 3-4 км от село Климент), от Дулово и някои толбухински и търговищки села, които ни познаваха или бяха чували за нас от западните радиостанции, одобряваха откритата ни борба и ни симпатизираха, някои изчакваха да видят какво ще стане, а други просто започнаха да идват, да изявяват желание за помощ (морална и материална), за членство в Дружеството. По западните радиостанции непрекъснато се говореше за нашата дейност благодарение на усилената работа на Петър Манолов, Алфред Фосколо, а също и благодарение на Румяна Узунова и на много други, работещи там за предаванията на български. И най-важното за нашите хора беше, че по тези предавания ние бяхме назовавани с истинските ни имена, което беше наказуемо в България.

- Вие сте била член на групата дисиденти, определени да се срещнат с френския президент Франсоа Митеран при посещението му в България през януари 1989 г. Срещата е била осуетена. Макар че в историята няма „ако", все пак смятате ли, че ако тази среща се беше състояла, животът ви, както и този на днешните български турци, щеше да е по-различен?

- Покойните вече Петър Манолов, отец Благой Топузлиев и аз бяхме едни от членовете на Независимото дружество за правата на човека, които трябваше да се срещнем с президента Франсоа Митеран. Пътувайки за Пловдив от София, бяхме задържани преди Пловдив и вкарани в арести.

Ако се бяхме срещнали с френския президент, ние щяхме да разкажем по-конкретно за репресиите срещу дисидентските групи, за насилствения характер на кампанията за побългаряване на роми, помаци и турци, за убийствата и репресиите. Понеже се опасяваха най-много от Независимото дружество, задържайки ни, предотвратиха срещата ни с Митеран, но екипът на френската телевизия дойде в Пловдив след отпътуването на френския президент, засне развръзката при обиска в дома на Петър Манолов и взе интервю от него, от отец Благой Топузлиев, от мен и от братовчед ми Юсуф Бабечки. Така ние пред френската телевизия успяхме да кажем това, което беше най-важно за тогава. Освен това, френският президент, преди да посети София, разполагаше с наши снимки и кратката ни биография, които му бяха предадени благодарение на Петър Бояджиев, с когото всички членове на Дружеството поддържахме телефонна връзка. Преди това, в интервю с кореспонденти на френски вестници, също бяхме разказали за насилствените асимилаторски кампании.

Тази хипотетична среща с Митеран не би имала никакво отношение към сегашното положение на турци, помаци и роми в България. Тя можеше да се отрази единствено на нашата съдба.

- Кой е най-силният ви спомен от Майските събития през 1989 г. - масовите протести сред турското население срещу т. нар. „възродителен процес"?

- По време на Майските събития аз бях вече в Турция и оттам следях протестите, които се провеждаха в Североизточна България от ръководството и активните членове на Независимото дружество за защита правата на човека и на някои членове на Демократичната лига за правата на човека. От разказ на участник в протестния митинг в Шумен, който интервюирах, знам, че върху демонстриращите от прозорците са хвърляли саксии с цветя. Това е реакция на комунисти и партийци, които много искрено подкрепят насилствената асимилация и в онзи момент не искат разклащането на устоите на комунистическото управление. След известно време те с желание участват в протестните демонстрации срещу турците и крещят „България за българите!" и „Вън от страната!".

Ако етническите българи бяха проявили смелост и далновидност и бяха подкрепили Майските протести на турците, Живковото правителство щеше да падне по-рано и България щеше да бъде втората страна от социалистическия лагер след Полша, поела пътя на демокрацията. Защото социалистическата диктатура беше опасно зло за всички граждани на България. И може би тогава пътят към демокрацията щеше да бъде по-различен, по-човешки и по-полезен за цялото общество.

- Можете ли да кажете, че българското общество си е взело поука от т. нар. „възродителен процес"?

- Първо, искам да подчертая, че аз, както и всички жертви на масовите асимилаторски кампании, не приемаме и не използваме циничния термин „възродителен процес", който беше измислен подигравателно от архитектите на насилственото побългаряване. Много ни е обидно, че българските учени възприеха много бързо и наложиха в науката названията „възродителен процес" и „голямата екскурзия", вместо, например, по-подходящите „принудително побългаряване/насилствена асимилация" и „прогонване от родината". Защото не само шовинистите ги използват без кавички и в бъдеще те ще се наложат именно така. Тези названия, които са реалии в българския език, не са ясни, когато се превеждат на друг език и непрекъснато трябва да се обясняват в бележка под линия.

По-голямата част от българското общество не си е взело поука от последствията на страшните кампании за насилствено асимилиране на роми, помаци и турци, от травмата, която нанесоха. Най-малко това е въздействало на шовинистични кръгове, които се представят пред обществеността за „патриоти" и влияят на младото поколение. Всички потърпевши на кампаниите за побългаряване днес са много разтревожени от това, което стана в Старозагорско, тъй като някои предишни кампании за асимилиране на мюсюлманските общности също започват със смяна на турските названия на местности. Тревожно е, че голям процент от българския електорат в областта подкрепя това решение, иначе общинските съветници няма за какво да го правят.

- След 1989 г. защо не се включихте в политическия живот на страната?

- Ние бяхме изгонени от страната още на 3 февруари 1989 година, тъй като Живков, отричащ да се извършва каквото и да е насилие, беше уведомен от Франсоа Митеран за репресиите срещу нас. Когато започна организирането на партии в страната и се проведоха първите демократични избори, ние живеехме вече в Турция. Кой би поканил в политиката хора като нас, които не са били свързани с Държавна сигурност, които не могат да бъдат контролирани?! Нима това не беше една от причините за изгонването ни от страната? Сега вече на всички е ясно как са били създадени партиите и как всичко се е дирижирало от всемогъщата бивша Държавна сигурност.

- Има ли нещо, което бихте искали да кажете на ръководството на ДПС?

- Да, има много неща, които бих искала да кажа на ръководството на ДПС, но ще се ограничa само с няколко от тях. Първо да започна с това, че днес не виждам нищо, за което бих могла да го похваля. Мисля, че Движението не направи нищо за малцинствата, които гласуват за него. Както почти всички други управляващи в даден период партии, единствената цел на ръководството на Движението е да печели избори за собствени интереси. Това се вижда и от профила на народните представители, които се избират с листите на Движението, от профила на избраното местно управление. За забогатяването на някои от тях, за сараите се говори достатъчно... Как е възможно да разполагат с такива огромни средства, а да не се обезпечи издаването дори на един вестник на турски? В началото, когато нямаше толкова пари, това беше възможно... Да няма нито един телевизионен канал на турски? Всичко това достатъчно говори какви цели са преследвали ръководителите на Движението преди 1990 г. и дали са се борили за правата на турското малцинство. Движението, което има евродепутати, би могло да извоюва това право за турците в България, но то не иска да си създава проблеми, единствената му цел е печелене на определен процент гласове. Защото дори в Турция, която не е член на ЕС, има държавен телевизионен канал на кюрдски. Нима турците в България не са данъкоплатци, че да се лишават от това свое естествено право като граждани на страната?

- Днес, ако ви поканят, бихте ли се включили в някое политическо движение? И какви каузи бихте защитавали?

- Дисиденти като мен, които живеят в Турция или в друга страна, се канят при учредяване на някои партии, като НПСД и ДОСТ, само с цел да въздействат върху избирателите по време на предизборните кампании. Никога не съм приемала подобни предложения. В листите за народни представители не се дава място на хора с чуждо гражданство, тъй като алинея 1 от член 65 на Конституцията забранява избирането на хора с двойно гражданство. Мисля, че в парламента всички партии се обединиха около решението да се попречи на изгонени от страната истински дисиденти да участват активно в политиката. Знам, че има бивши дисиденти, живеещи в Турция, които са готови да се откажат от турско гражданство, ако се включат за парламентарни избори в листата на политическа партия, но досега такива предложения не са правени. Единственото нещо, което се очаква от нас, е да въздействаме върху избирателите да гласуват за определени български партии.

Ако съм активен член на тези движения, бих работила за подобряване икономическото положение на мюсюлманските малцинства в страната, бих защитавала техните права. Днес малцинствата са доста разтревожени от настъплението на крайни националистически и шовинистични кръгове – представители, наследници и поддръжници на репресивната политика на бившата Държавна сигурност.

- Имате изследване върху многократно издаваните мемоари „В името на народа осъждам те на смърт" на Митка Гръбчева, което през 2015 г. е издадено за 27-ми път. Заключението ви е, че ако средствата и енергията, вложени в тези преиздания, бяха насочени към планирано разпространение на българска литературна класика, българската култура е щяла повече да спечели. Бихте ли посочили кои български класически произведения би било хубаво да се преведат и издадат в Турция?

- Изследвайки рецепцията на българската художествена литература в Турция, ми направи впечатление, че Живковият режим планирано вкарва и разпространява политическа литература в Турция през 60-те и 70-те години, но не прави нищо за литературната класика. Само изселници от България превеждат и издават автори, като Алеко Константинов, Йордан Йовков, Елин Пелин и др., което е недостатъчно. След 90-те години на миналия век започнаха да се превеждат повече политически неангажирани произведения на български автори. Има още много да се работи в тази област. Мисля, че „Хайка за вълци" на Ивайло Петров непременно трябва да се преведе на турски.

- Заедно с Вихрен Чернокожев през 2015 г. издавате антологията „Когато ми отнеха името: „Възродителният процес" през 70-те - 80-те години на XX век в литературата на мюсюлманските общности". Какъв беше водещият мотив да го направите?

- Антологията включва много различни художествени текстове, някои от които са взети от един самиздат, и няколко произведения, писани за чекмеджето и издадени на турски език след краха на социалистическата диктатура в България. Както знаете, покойният литературен критик, историк и талантлив учен доц. д-р Вихрен Чернокожев се занимаваше с антитоталитарна литература и през 2009 г. издаде много ценен сборник със статии от различни автори. Поканена да участвам в сборника, аз представих творчеството и по-точно мемоарите на един от репресираните турски писатели Ахмед Шериф Шерифли. Когато след няколко месеца се запознахме в София, той ме попита дали има други автори, които са писали за чекмеджето и са били репресирани. След като му разказах за огромното количество литература, издадена на турски и на български от изселници и живеещи в България писатели, той беше много изненадан защо в България не се знае нищо за тази литература, която всъщност продължава да бъде нелегална. Беше уверен, че престъпленията на комунизма трябва да станат достояние на обществеността, независимо срещу кого са били извършени; че не само науката, но и литературата на жертвите има право да представи своята гледна точка за случилото се; че дори някои текстове трябва да се изучават в училище. Становищата ни по тези въпроси напълно съвпаднаха. Защото, за да не се повтори дадено престъпление, за него трябва да се говори открито.

- Отдавна ли събирахте текстовете за антологията?

- От 1989 г. събирах всички издадени на тази тема книги, които ми попадаха, от автори, живеещи и творящи в двете страни. Когато започнахме работата върху сборника, се консултирах с доста поети и писатели, живеещи в Турция и в България. Срещнах се с тях или се свързах по телефона, за да достигна до книгите им и да получа разрешение за превод и включването им в антологията. Разбира се, най-напред им предлагах самите те да преведат произведенията си, но само няколко от тях приеха. Доц. Вихрен Чернокожев откри неизвестния за мен изключително талантлив ромски поет от Варна Фикри Шукриев, който се самоубива, не издържайки гаврата с идентичността му. Той подбра и текстовете, публикувани на български, а аз тези - на турски. Така си бяхме разпределили работата.

- Някои от авторите не отказаха ли да бъдат издадени в България? За тях не беше ли болезнено да се връщат в спомените си?

- Не, никой автор или близък на починал писател не отказа публикация на произведение в сборника. Дори творци, които понастоящем продължават да живеят в България. Повечето от тях години наред бяха писали литература за чекмеджето в очакване един ден тя да види бял свят. Едва ли може да се очаква, че някой от тези автори ще се страхува от преследване днес. Но за поетите, превеждали сами стиховете си, беше болезнено да си припомнят събитията. И на мен понякога ми беше много трудно да сдържам сълзите си. Разбира се, има и автори, които сме пропуснали и които непременно трябваше да участват в тази антология.

- Кой стих от антологията изразява собствените ви мисли, преживявания?

- Не мога да дам само един пример, да назова само едно произведение. Всички включени стихотворения, разкази и мемоари до голяма степен са близки до моите мисли и преживявания, може би затова ги подбрах и преведох. Доцент Чернокожев редактира всичките преводи. Той, който притежаваше богат опит в съставянето и издаването на сборници и книги, има много голям принос за оформянето на антологията, подреждането на произведенията. Всички ние му дължим благодарност и признателност за всеотдайния труд и професионален подход.

- Следвали сте българска филология с идеята да станете учителка по български – как си представяхте учителстването?

- Кандидатствах българска филология, тъй като много обичам литературата. Но не онази, която учи читателя си да мрази, да ненавижда „другия", „различния", „чуждия", а тази, която му помага да стигне до него, да го види отвътре, да го приеме по човешки. Литературата, която не стеснява, а разширява човешкия кръгозор. И предоставяйки възможност на читателя със сърцето си да опознае и да се докосне до „онова", „далечното", „чуждото", „тяхното", само тази литература му помага да проникне в дълбините на „това", „близкото", „родното", „нашето".

Разговора води **Теодора Георгиева**

Зейнеп Зафер е родена през 1958 г. в с. Корница, Благоевградско. От август 1989 г. работи в радио „Гласът на Турция" – в предаването на български език. През 1992 г. постъпва на работа в Анкарския университет. Преподавател е, литературен историк, преводач. Понастоящем е ръководител на катедра „Български език и литература" във Филологическия факултет на университета. С научни доклади участва в международни конференции. Автор на редица изследвания върху литературата, теорията и практиката на художествения превод, рецепцията на българската литература в Турция и политиката за насилственото побългаряване на мюсюлманските общности в България. През 2015 г. в съавторство с доц. Вихрен Чернокожев подготвя и издава антологията „Когато ми отнеха името". През юни тя участва в кръглата маса „Възродителният процес" в България (1984-1989): Репресии", организирана от Центъра за академични изследвания София. (За нея подробно може да прочете в брой 3 на вестника.)

В следващия брой

За многото либерализми



Фейсбук - фактите

След един месец „Фейсбук" ще навърши 15 години. Когато сложих началото на този проект, не се опитвах да създам глобална компания. Бях наясно, че в интернет може да се намери почти всичко: музика, книги, информация, освен най-важното – хората. Затова създадох ресурс, който те да могат да ползват, за да общуват и по-добре да се опознават. С течение на времето милиарди хора го сметнаха за полезен. Ние създадохме още повече ресурси, които хората по целия свят обичат и всекидневно използват.

Напоследък имаше много въпроси за бизнес модела ни, затова искам да разясня принципа на нашата работа.

Смятам, че всеки човек трябва да има право на глас и възможност за връзка. Щом сме поели ангажимента да предоставяме услуги на всички, значи ни трябва и ресурс, който да е достъпен за всички. Най-добрият начин за осъществяването на тази задача е предлаганите услуги да са безплатни, което и ни позволява да правим реклама.

Все ни казват, че щом им се показва реклама, то нека тя да е релевантна. Това означава, че ние трябва да сме наясно с техните интереси. Затова, като изхождаме от страниците, които се харесват според кликванията с мишката, ние създаваме категории, например: живеещи в Испания, на които им харесват страниците за градинарство. След това ние предлагаме на рекламодателя да показва рекламата си именно на тази категория. Макар че рекламата, насочена към конкретни групи, съществуваше много преди интернет, интернет рекламата позволява да се осъществява много по-точно таргетиране, а следователно и да се показва по-релевантно съдържание.

Интернет също така позволява да се постигне много по-голяма прозрачност и контрол върху това каква реклама ви показват в сравнение с телевизията, радиото или печатните медии. Във „Фейсбук" вие контролирате каква информация използваме ние, за да ви показваме реклама, и можете да блокирате всеки рекламодател, за да сте недостъпни за него. Можете да разберете защо ви показват някоя реклама и да промените предпочитанията си, за да получите реклама, която би била интересна за вас. Вие също така можете да използвате нашите инструменти за прозрачност, за да видите реклама, която рекламодателят показва на други хора.

Някои хора са притеснени от сложността на този модел. В рамките на обикновена трансакция вие плащате на компанията за продукт или услуга, които тя доставя. В нашия случай вие получавате предоставяните ви услуги безплатно, а ние работим с рекламодателите, за да ви показват релевантна реклама. Този модел може да ни изглежда неясен. Всички ние нямаме доверие в системи, които не разбираме.

Понякога това означава, че хората предполагат, че ние се занимаваме с нещо, което всъщност не правим. Например, ние не продаваме данни на хора, макар да се съобщава често, че го правим. Всъщност, продажбата на информация за хората противоречи на нашите бизнес интереси, защото тя би понижила единствената ценност на нашия ресурс за рекламодателите. Ние имаме сериозен стимул да защитаваме този тип информация от чужд достъп.

Някои се тревожат, че рекламата създава конфликт на интереси между нас и ползващите услугите ни. Често ме питат дали не искаме да увеличим участниците във „Фейсбук", защото това създава по-голям реален обем на рекламата, макар и тя да не отговаря напълно на реалните интереси на хората.

Ние сме много заинтересовани да помагаме на хората повече да общуват и да споделят информация, защото целта на нашия ресурс е да допринесем те да не губят връзка със семейството си, с приятелите и социалната среда. Но за бизнеса е много важно те да са прекарали времето си с някаква полза, иначе те няма да използват ресурсите ни често и продължително. В краткосрочна перспектива кликбейтът[1] и друг подобен боклук могат да бъдат двигател на участието във „Фейсбук", но би било глупаво, ако ние умишлено показваме подобна информация, защото не това хората искат да видят.

Другият въпрос е дали да оставяме вредната или пораждащата разногласия информация само заради това, че тя увеличава участието във „Фейсбук". Ние не го правим. Непрекъснато ни казват - не искаме да виждаме подобно съдържание. Рекламодателите не искат техните брандове да съседстват с него. Единствената причина, поради която „лошото" съдържание се запазва, далеч не е, че ние сме заинтересовани да игнорираме подобна информация. Причината е, че нашите служители и използваните за анализ системи за изкуствен интелект не са съвършени. Системите ни все още се развиват и оптимизират.

И накрая, стои един важен въпрос: дали рекламният модел стимулира компании като нашата да използват и да пазят повече информация, отколкото би било необходимо в друг случай?

Ние, разбира се, събираме известна информация, но тя обикновено е важна за сигурността и управлението на отделите ни. Например, компаниите често вкарват код в своите приложения и сайтове, така че, след като човек е разгледал стоката, впоследствие те му изпращат напомняне за осъществяване на покупката. Този тип сигнали може да играе важна роля за разкриване на мошенически или фалшиви акаунти.

Ние предоставяме на хората пълен контрол по въпроса дали можем да използваме тази информация за реклама, но не им позволяваме да ни проверяват как я използваме за сигурността или управлението на нашите услуги. А когато поискахме от хората разрешение да използваме тази информация за подобряване на показваната им реклама, спазвайки Общия регламент на Европейския съюз относно защитата на данните (ОРЗД), повечето се съгласиха, предпочитайки да получават по-релевантна реклама.

В заключение смятам, че най-важните принципи, свързани с информацията, са прозрачността, изборът и контролът. Ние трябва ясно да казваме как използваме информацията, а хората трябва да имат възможност да решават как да използваме техните данни. Ние смятаме, че на всички би бил полезен регламент, който законодателно установява тези принципи за интернет услугите, ползвани по целия свят.

Важно е да постигнем целта си, защото в нея има явни предимства за този бизнес модел. Милиарди хора получават безплатна услуга, за да са свързани с близките си хора и да имат възможност за самоизразяване. А малкият бизнес, създаващ повечето работни места и отговарящ за икономическия растеж в целия свят, получава достъп до инструменти, които му помагат да процъфтява. Във „Фейсбук" има повече от 90 милиона малки предприятия и те са значителна част от нашия бизнес. Повечето от тях не биха могли да си позволят да си купят реклама в телевизията или на билбордовете, но сега те получиха достъп до инструменти, които преди ползваха само големите компании. В допитването, проведено по целия свят, половината предприятия, които имат страница във „Фейсбук", отбелязаха, че откакто са се присъединили към нас, са наели повече хора. Те използват нашите услуги, за да създават милиони работни места.

Винаги сме смятали, че технологиите са свързани със създаването на възможности за колкото се може повече хора. Ако вие вярвате в свят, където всеки човек има равен шанс да използва гласа си и да бъде чут, където всеки може да започне бизнес от нулата, значи е важно да се създават технологии, полезни за всички. Такъв свят ние създаваме всеки ден. И нашият бизнес модел прави това възможно.

Марк Зукърбърг

Уолстрийт джърнъл, 24.01.2019

Превод **Виржиния Томова**

[1] **Кликбейт – съдържание в интернет, което има за цел единствено да генерира приходи от онлайн реклама, заради което разчита на сензационни и манипулативни заглавия, както и на картинки, „хващащи окото".**

Зукърбърг е основател и главен изпълнителен директор на компанията „Фейсбук".



Адамек, авторът на Пишете скоро

Now! *form per form* 2018

Вместо увод

Точно когато се опитвах да подредя впечатленията си от осмото издание на фестивала за нова музика NOW! form per form в Есен, попаднах случайно на статията на Георги Арнаудов за новите технологии в музиката (19.10.2018). В нея той изразява безпокойството си от цялата „неопределеност, хаос и обърканост“, в които живеем, от „агресията и ширещата се безчовечност, от „липсата на милосърдие и състрадание“, което той отдава не толкова на развитието на самите технологии и комуникациите, „а на нашата забрава, че сме човешки същества”. Изводът на Арнаудов е, че всичко това рефлектира в днешната музика и другите изкуства.

Не знам какво точно има предвид авторът, тъй като статията му не се базира на конкретен материал, но бързам да го успокоя, че на нито един от големите фестивали и форуми за Нова музика в Европа не съм забелязала да звучи „агресия и ширеща се безчовечност“. Още по-малко това се отнася за другите изкуства, поне ако се съди, например, от най-новия филм на режисьора Флориан Хенкел фон Донерсмарк[1] „Произведение без автор“, посветен на живота на Герхард Рихтер. В него (в контекста на травматичните преживявания на художника от детските му години, свързани с Холокоста и обучението му в Дрезден по времето на социалистическия реализъм в ГДР) много картинно се пресъздава атмосферата около Йозеф Бойс и художествените кръгове в Дюселдорф през 60-70-те години. А тя не е много по-различна от онова, което се случва днес в подобни кръгове.

Както е известно, новите технологии възникват непосредствено след Втората световна война и без тях не бихме могли да си представим произведения, като *Прометей* от Луиджи Ноно или *Войниците* на Бернд Алоис Цимерман. Взимам само тези два примера, в които електронните средства и технологии само подсилват хуманния патос и болката за човечеството. Това едва ли може да се оспори от някого.[2] В този смисъл, новите технологии (към тях се отнася и спектралната музика на Мюрай и Гризе) не са нещо повече от средства (подобно на модалната, (микро)тонална или додекафонна система), с които композиторът, респективно художникът (дали това е Брьогел или Мураками[3] е без разлика), изграждат своите светове и сателитни системи.

„Слава Богу, че на всяко действие, както в природата, така и в човешките общества, има и определено противодействие. Така, редом с ширещите се (не само в България) популистки теории за свършека на света, за края на Европа и европейското изкуство, все повече надигат глас нови социалнополитически, антирасистки и еко движения, които едва ли могат да бъдат игнорирани. А истинското изкуство като израз на хуманната природа, както всякога, така и **сега**, дава по-различни отговори за състоянието на света от тези на апокалиптичните лъжепророци. Красноречив пример за това е есенният[4] фестивал *NOW!form per form,* организиран от държавна филхармония и Фолкванг университет, Есен.

Новата музика като саморефлексия

Онова, което прави впечатление както при последните издания на Музикалните дни в Донауешинген, така и при *NOW!,* е възвръщането на големия симфоничен апарат в концертната зала. Жаждата за сочен, плътен, многопалитров, необичаен звук като средство за самоизразяване и саморефлексия кара редица композитори да се обърнат към този полузабравен от времето на (пост)сериализма вековен музикален медиум. Фестивалът беше открит с два шедьовъра на ранния XX век: операта на Барток *Замъкът на херцога Синята брада* (1911) и монодрамата на Шьонберг *Очакване* (1909), изпълнени полуконцертно от есенските филхармоници под диригентството на **Хенрик Нанаши** и блестящата вокална защита на **Диъдри Анджендънт** (Юдит) и **Андрю Шрьодер** (Херцогът) при първото произведение и **Ангела Деноке** (Жената) при второто. За разлика от всички постановки, които бях гледала досега, където на преден план се експонира повече приказно-легендарната сюжетна канава, подкрепена от колористичните оркестрови интермедии, режисурата на **Марике Малициус** прониква в сърцевината на Бартоковата музика и архетипичната същност на героите в духа на психоаналитичните тежнения в началото на XX век. Всъщност, както текстът на Бела Балаж, така и в още по-голяма степен експресивната, психологически наситена вокална прозодия на Барток, предполагат именно такъв прочит, при който сцената[5] става средство за визуализиране на вътрешния свят. Трагичната драма между Юдит и Херцога въплъщава вечната борба между половете, борбата на любовта и надмощието, водеща неминуемо до морална и физическа гибел. Изискането от Юдит отваряне на седемте заключени врати не е нищо друго, освен желанието за тотално проникване в тъмните ъгълчета на душата на Херцога. С това възможността за щастие и спасение (Сента – „Холандеца...” или Елизабет – „Танхойзер”) автоматично се изключва.

Душевната психодрама е център и на експресионистичната творба на Шьонберг. Място на действието е тъмна гора, в която главната героиня, изпълнена със страхове и мрачни предчувствия, напразно чака завръщането на нейния любим, за да разбере накрая, че кошмарът се е превърнал в действителност. Музиката, наситена с екстремни смени на афектните състояния. се разгръща в четири кратки сцени, напомнящи психоаналитични стадии от един реално преживян кошмарен сън. Кратките атонални мотиви, откъслечни реплики, отделни думи и възклицания звучат често като зов за помощ, като вик, напомнящ създадената по същото време картина на Едвард Мунк *Викът*.

Топография на душата или вътрешният свят, обърнат навън

Спрях се по-подробно на тези две познати репертоарни творби от началото на XX век не само, защото бяха така великолепно изпълнени, но и защото разкриването на душевния свят на човека и саморефлексията звучат с не по-малка сила век по-късно. Във втория симфоничен концерт на **Нова Вестфалска филхармония** под диригентската палка на **Йоханес Калицке** прозвучаха три първи изпълнения на творби за голям оркестър, две от които с подчертани театрални белези. *Türme des Vergessens (Кули на забравата)* е нарекъл Калицке своята нова композиция за оркестър, детски (**Максимилиан Лайхер**) и женски глас (**Джийн Рот**). В този своеобразен автобиографичен „дневник“ композиторът-диригент изследва различните състояния на отчуждаването – на детството и старостта, на различните културни и социални сфери, чужди езици, на мигрантско и заварено население. За реализацията на тази идея се използват различни модулни звукови клетки, които се напластяват една върху друга или пък се мултиплицират, предизвиквайки забавяне и ускоряване на фактурните движения в цялостното музикално развитие. За съжаление, както текстовете, подбрани или написани от автора, така и самата музика носеха известен умозрителен, да не кажа плакатен характер, влизащ в противоречие с намерението на автора да създаде нещо като топографска карта на душевните изживявания.

Различно е впечатлението от монодрамата на **Хелмут Оеринг** (1961) *POEndulum*[6] за говорител и оркестър по текстове на Едгар Алън По и Гарсия Лорка (либрето Стефани Вьордерман). Онези, които поне един път са имали контакт с изкуството на американския перкусионист, вокалист и импровизатор Дейвид Мос (1949), ще разберат, че тук съвсем не става въпрос за обикновен говорител или за рецитатор, а за едно комплексно музикално-театрално явление, хвърлящо отпечатък върху самата субстанция на музикалната композиция. Неин център са кошмарите и халюцинациите на един осъден на смърт, живеещ непрекъснато под заплахата на едно, остро като бръснач, надвиснало над него махало, което всеки момент може да го разкъса. Смазващите звуци на оркестъра, неочакваните контрасти от необичайни инструментални съчетания, техники, шумове, както и невероятно въздействащата и богата на нюанси гласова интонация – от шепот, стенание, бълнуване, пеене, създават една звукова картина, въздействаща хипнотично върху слушателя. Оригиналността на този композитор се дължи най-вече на отношението му към интонацията, звука и жестиката на езика[7], което придава особена активност и диференцираност на оркестровия инструментариум.

Силен контраст по отношение на тези композиции с музикално-театрален подтекст създава новото оркестрово произведение на австрийско-швейцарския композитор и диригент **Беат Фурер** (1950), чиято световна премиера се е състояла на 14 юни тази година във Виена. Тричастната пиеса с наименование *Nero su nero* (Черно върху черно) има за цел да пресъздаде различните метаморфози на една черна повърхност под въздействието на светлината. Подобно на ултрамариновите художествени композиции на Ив Клайн, музиката създава и тук едно на пръв поглед монохромно абстрактно пространство, което диша и живее благодарение на хроматичните и микротонални звукосъчетания, глисандиращи инструментални пластове и възникващите благодарение на това обертонови полета. Тези хоризонтално напластяващи се полета са наситени със събитийност – просветващи цветове, мелодии, хармонични изблици, звукови арабески. Впечатляваща и силна творба, държаща будно въображението и навяваща асоциации със загадъчния живот в универсума.

Тук е мястото да спомена и хоровия концерт на **ансамбъла *ChorWerk Ruhr*** с названието *Stimmung*. „Настроение“, така се казва творбата на Щокхаузен за шест вокалисти, изпълнена в Парижкото радио на 9 декември 1968 г. Седналите в кръг и в лотус-поза участници на вокалния секстет (два сопрана, алт, два тенора и бас) музицират на базата на използваната от композитора обертонова техника. Музиката, основана върху един основен тон, върху който се наслагват до 20 различни обертонове, се разгръща като една безкрайна, вибрираща спирала, звучаща невероятно меко и консонантно. Написано точно преди 50 години по времето на студентските вълнения, това, свързано с традициите на централно-азиатските култури медитативно, проникващо дълбоко в душата произведение призовава към мъдрост и идващо от вътрешна вяра спокойствие. Още повече в днешните неспокойни времена.

Не по-малко внимание заслужава другата, изпълнена на същия концерт творба от чешкия композитор **Ондрей Адамек** (1979) *Schreibt bald!* (*Пишете скоро!*). Произведението е определено от автора като „концерт-пърформанс за 21 гласа, подсилени обекти и живи видеопрожекции“ по текстове от писма и пощенски картички от неговия дядо и майка му, заточени по времето на Хитлер в Аушвиц-Биркенау, до техните деца в Прага. Дядо му Алфред Покорни оживява, майка му Малвина умира в Аушвиц. Едва ли човек може да си представи по-страшна тема, при това преживяна лично, и то по текстове от лична кореспонденция. Удивителното е това, че познатият вече в Германия със своя хумор и карнавален подход към съвременното музициране[8] композитор потапя слушателя-зрител в една ритуално-стилизирана музикално-театрална образност, която макар и трагична, навява всичко друго, освен тежки чувства. Създава се една невероятно богата сценична ритмика, в която се интегрира минималистично-репетитивната, вокално-говорната интонация, жестиката и ритмиката на телата, както и акустични звуци от заобикалящата действителност. Подобно на предишните произведения на Адамек, и тук се използва машина за произвеждане на въздух, въздушни помпи, настроени на определена височина стъклени шишета, брадва за сеч на дърва в гората. Всичко тези „инструменти“ създават една сюрреалистична атмосфера, противопоставяща се на цензурираните текстове от пощенските картички[9], лежащи в основата на десетте части на произведението.

Пътуване във вътрешността на звука

Третият симфоничен концерт, с участието на **филхармониците от WDR** (западногерманското радио) и **Петер Йотвьош**, беше изцяло посветен на японската музика. Типичните за европейската музика днес тенденции - интерес към природата (*Autum - Есен* от Тору Такемицу и *Glorious Clouds - Славни облаци* от Даи Фуджикура), естествените науки (особено микробиологията) и към психоанализата на Карл Густав Юнг (*Nigredo – Нигредо* от Мисато Мошизуки) се наблюдават и тук.

Любопитството към микрокосмоса (вътрешния свят на човека) и макрокосмоса като две амбивалентни страни на живота е присъщо и на друго едно японско произведение, изпълнено от **Студио Musikfabrik** под диригентството на **Питър Вийл**. Става въпрос за творбата на Тошио Хосокава (1955) *Voyage V* за флейта и камерен оркестър, дала наименованието на целия концерт. Красотата и финесът на неговата музика, както и микроскопично изваяните душевни движения, ми бяха направили силно впечатление още при премиерата на неговата опера *Ханьо* на Руртриеналето, 2008. Умението на композитора да работи с човешкия глас се отразява и при виртуозното боравене със семейството на флейтите в чудесното изпълнение на студентката от университета Фолкванг **Сара Хееман**.

Мария Костакева

(Краят в следващия брой)

1 Режисьорът е особено известен с филма си „Животът на другите“, описващ времето на щази-диктатурата в Източна Германия.

2 Тук ще си позволя да направя препратка към една моя, неотдавна публикувана в „К“ статия (бр. 8 /23 ноември), по повод една хореографска постановка, отнасяща се до проблеми, които би трябвало да вълнуват всеки човек днес, който все още не е забравил, че принадлежи към този вид.

3 Става въпрос не за писателя Харуки Мураками, а за не по-малко известния художник Такаши Мураками (1962).

4 Многобройните фестивални прояви бяха разпределени в течение на две седмици - от 24.10 до 4.11. 2018.

5 „Това се случи много, много отдавна... - Къде се е случило? – Отвън или отвътре?- Къде е сцената, отвън или отвътре?“

6 Названието е съчетание от името на писателя *POE* и неговия разказ *The Pit and the Pendulum*.

7 Тези особености, както и честото използване на езика на жестовете в музиката на Оеринг, се дължат до голяма степен на общуването му с неговите глухонеми родители.

8 Вж. статията ми в *Култура* за Витенските музикални дни, 2016.

9 Например, „Чувствам се винаги добре (1), „Всички сме здрави“ (2),“Скоро ще се завърнем“ (7), „Загубеният колет“ (9), „Спи се добре и е топло“ (10).

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441